



## الذاكرة والتراث الثقافي اللامادي<sup>1</sup>

أ. عبد الرحمن أيوب - كاتب من تونس

إنّ ما سنتحاور حوله معا، انطلاقاً من هذه الورقة، سيشمل، كما هو مذكور في عنوانها، من جهة، آلية (ميكانزما، أو Process) من أهمّ ما يميّز الحيوان، مطلقاً، والإنسان، بصفة خاصّة. هذه الآلية هي الذاكرة. وما سنتحاور حوله معا أيضاً، من جهة ثانية، هو التراث، وليس أيّ تراث، بل التراث الثقافي اللامادي (Intangible Cultural Heritage) أي ذلك الزاد المعرفي الشاسع، الذي لا حدّ له، القديم الحديث، والذي بدونه لا يمكن للوجود المادي أن يحدث، أن يوجد وأن يستمرّ.

منهم الانثربولوجيون، والفلاسفة، والألسنيون ما بعد-الشمسكية (Post-Chomsky's) وكذلك الـ (Neuro-biologists) يعيدون النظر فيها. ما هي هذه الأدوات المنهجية؟ ما هي الإضافات الفعلية والأخرى المحتملة، وماذا ينتج عن استعمالها في حقول التراث الثقافي اللامادي؟ ما مقدار دورها في عودة «توافق الإنسان العربي» مع تراثه وفي تضيق بل إزالة شرخ القطيعة مع الذات الثقافية التراثية التي أخذت تنحرفها عوامل داخلية وخارجية (endogène et exogène) في ذات الوقت؟

### الذاكرة

يقول آلان، في كتابه حول الذاكرة:

«أن تتعرف على شيء لا يعني الحكم على وجوده مرة ثانية، بل يعني أنك تدرك أنه لم ينقطع عن الوجود. فالمحافظة على الأشياء لا تعدو الرابطة الضرورية (اللازم) بين الحاضر والماضي. بيد أن دراسة آلية حفظ الذكريات [ما قد نستخدم عليها بالمتذكر (Conservation) وهو ما نعبر عنه في حقول التراث الثقافي اللامادي بعبارة الصوت] قد مكنتنا من التثبت من أنه لا شيء فينا، في ذواتنا، يتغير؛ إنما ما يحصل هو تراكم الطباع، ومن ثمّة فإنها لا تضع تلك الطباع، أو قل تلك العادات، أي ما اعتدنا عليه من تصرفات ذهنية وعملية. ومفاد القول إن حصيلة هذه العملية أن ذاتنا تتغير، وفي الآن نفسه، لا تتغير بشكل ما. فهي تتغير من حيث أنها تثرى بالمتذكر الجديد الذي يضاف للقديم، وهي لا تتغير من حيث أن أفكارنا وأعمالنا، جميعها، تترك فينا أثرا لن يمحى»<sup>4</sup>.

ليس من اليسير أن نصوغ تعريفا كافيا شافيا لهذه الظاهرة التي يتمتع بها، على ما يبدو، جميع الكائنات، ورغم عدم وجود من بين المفكرين والباحثين والأطباء من ينفيها عن الكائنات، وعن الإنسان بصفة خاصة، ويذهب بعضهم إلى اعتبار الإنسان فاقدا للذاكرة هو كائن فاقدا أهم مكونات الوجود (The Being) - فإن تحديد هيتها وموضعها، وإلى حد ما كيفية اشتغالها، إن

وعلى قدر ما قد تبدو هذه المسألة يسيرة الاستقراء، ألا أنها في حقيقة الأمر جد معقدة ومتشعبة. ولعل أول سمة من سمات التعقيد هذا أن التراث الثقافي اللامادي، من حيث أن طبيعته الأساسية هي طبيعية معرفية من شأنها أن تتشكل في المادة أو في الأفكار والوجدان (Subjectivité) فحسب، لا يمكن له أن يوجد إلا في الذاكرة، فتكون نتيجة المعادلة الأولى (Equation) هي: الذاكرة = التراث، والعكس صحيح، بمعنى أن التراث هو مكون أساسي للذاكرة، ولعله أشمل مكون لها. وهذا ما جعلنا نستخدم على التراث، في بعض دراساتنا حول التراث الثقافي اللامادي، بأنه «الذاكرة الجماعية المعرفية والعملية الحاضرة القديمة». من ثمّة فهو المكون الأساسي الثاني، إضافة للمكون البيولوجي والعصبي، لذات الإنسان. ولزيد من الدقة، لا بد من التأكيد على أنه يوجد مكون ثالث، مرتبط ارتباطا عضويا بالسابقين، وهو ما يسمى «العادة»<sup>2</sup>. وللحقيقة العلمية نعترف أننا لم ننتبه له من قبل، وأغلب الظن أن الدراسات العربية وأغلب الدراسات الغربية، التي اهتمت بالتراث - وأستثنى الدراسات الفلسفية والسيكولوجية<sup>3</sup> - لم تنتبه هي الأخرى، لهذا «الوسيط» الضروري (nécessaire) الذي أرى أنه من الصواب اعتباره، كما قلت، مكونا أساسيا ثالثا للذات الحيوانية، بصفة مطلقة، والذات الإنسانية، بصفة خاصة.

إن تعرفنا على هذا المعطى، أوجب علينا إعادة النظر في قراءتنا للتراث الثقافي اللامادي، كما حدثنا على النظر في طرق منهجية معدّل لمزيد بلوغ الصواب في فهم التراث وكيفية تناولها وجعله مكنزا من مكانز الذات الثقافية الجماعية. فهذه الورقة قد تكون لها إضافة منهجية، وخاصة في حقول الدراسات العربية للتراث، لو اتسعت لدراسة علاقة الذاكرة الجماعية والعادة بالتراث الثقافي اللامادي.

وبتعبير آخر، إن ما نرومه في هذه الورقة هو أن نطرح السؤال حول ماهية الدراسات العربية التي تعنى بالتراث الثقافي اللامادي، ومدى اعتمادها المنهجي على أدوات استقراءه التي ما انفك الباحثون، وخاصة

صحّ التعبير، لا ينفك يورّق من ارتدى في خضمّ البحث فيها. يرى أفلاطون، وقولته لا تُزيل تعقيد تحديد الذاكرة، بأنّ «الأفكار لا تولد ولا تموت، ولكنها توجد فحسب»<sup>5</sup>. وأغلب الظنّ أنّه يعني أنّ الأفكار كامنّة في موطن (أو مواطن) من كيان الإنسان الجسدي (والروحي). وهذا الموطن غير المحدّد والمختص باحتضان الأفكار، أي الرؤى المجردة (Perceptions)، هو الذاكرة. وقولة أفلاطون اعتمدت، بشكل أو بآخر في ما تلاه من البحوث. من جهة، لأنّ كلّ تحديد لمكان هذه الآلية الضرورية في جسم الإنسان سيكون من باب التعسف غير الموضوعي، ومن جهة ثانية لأنّ مواد الذاكرة (Matériaux) ليست ماديّة، فهي من طبيعة الأفكار والرؤى، أو كما يقول بعضهم، وهم على حق، إنّها من طبيعة التصورات (Images/Imagination):

فأيّ حيز يمكنه احتضان مثل هذه المواد إن لم يكن من طبيعتها وطبعها؟ قال بعضهم: إنّها الروح - وإن سألوك عن الروح قل إنّ الروح من أمريّ، أي إنّها في اللامكان، أو بتعبير آخر، توجد الذاكرة في كلّ مكان، كبير أم صغير، مرئي أو غير مرئي، وحتى في مختلف الجينات، ناهيك عن خلايا الجهاز العصبي، لدى الإنسان. جميع هذه مواضع للذاكرة، ولفعل التذكّر: «فالجسد، حسب الآن، هو الذي يحتفظ بالذكريات (المتذكّر)، وهناك حيث تجدها الروح (spirit/ âme)... ومن ثمة قد يكون الجسد هو المسبّب في النسيان إذا تعرّض للهلاك والتلاشي، ولكنّه هو الذي يحفظ ويحافظ على كلّ مكونات المتذكّر طالما استمرّ حيّاً»<sup>6</sup>.

وسأعرض لاحقاً لاستمرارية «الجسد غير المادي ومحمل الروح»، إن صحّ التعبير. فالأجساد تتناسل، فيحمل الجديد في ذاته الكثير ممّا حُمّل من زاد بالوراثة.

ومع أنّ معظم الدراسات والنظريات التي أتيح لنا الاطلاع عليها تتفق حول فكرة أنّ الذاكرة في «اللامكان» من الجسد، أي أنّها في كلّ مكان منه، إلّا أنّه من الواضح أنّ هذه الدراسات لم تتمكن من تحديد موضعها، رغم تمكّنها من الإحاطة تقريبا بمجال بل بمجالات تصرّفها. فلم يعد الموضوع مسألة تستحقّ البحث بقدر ما أصبح تصرّف الذاكرة المحور الأساسي

للبحوث السيكولوجية والعصبية-الحيويّة، وبعض البحوث الفلسفيّة، وفيما يعيننا أصبح تصرّف الذاكرة الجماعية (والفردية على حدّ السواء)، الآلية التي ينبغي فهم عملها حتى يستقيم فهم تصرّف الإنسان ومدرّكاته والوسائط المساعدة على تحقيق استمراريته.

وفي هذا الصدد، لا يغيب عن ذهني أن أشير إلى أنّ بحثي عن مفهوم الذاكرة في المصادر العربية، في الفلسفة والعلوم الطبيّة، لم تكن مسعفة. فمن بين تعريفات الذاكرة القليلة التي صادفتنا، تعريف ابن سينا الذي يقول ما مقاده إنّها ملكة (فطريّة) للحفظ<sup>7</sup>. ويبقى السؤال قائماً حول المجال المعرفي الذي قد يكون عالج هذه الآلية الأساسية لدى الإنسان. وغياب التعرّض لها يحثّ على البحث عن أسباب عدم اكتراث الباحثين والعلماء العرب بسبر أسرار الذاكرة وآليات تصرّفها. ورغم أنّ النقل والتواتر للحديث الشريف وللشعر وغيرهما قد أفرد لهما علمٌ مكتملٌ، إن صحّ التعبير، قام على ما أسميه بفنّ «حنق التذكّر» (The memorization)، نرى أنّ عدم الاهتمام بالذاكرة خاصّة من حيث طرق عملها من تخزين المعارف والتصرّفات (comportement) ثمّ استحضارها بفعل دافع ما (Déclencheur)، كان من بين الأسباب الرئيسيّة التي حالت دون تطوّر دراسات التراث الثقافي اللامادي، بالمعنى الواسع للكلمة، بل ولم يحدث الاعتناء بها علمياً، إلّا في ما ندر، واقتفاء بالدراسات الغربيّة حيث كان للبحوث الاثنولوجية والانثربولوجية الرائدة الفضل في لفت الانتباه إلى أهميّة «المتذكّر»، على مستويي تراثه المعرفي والفني وغيرهما، ودوره في استقرار الذهنات.

### الذاكرة واللسان

وحسبّي لا أطيل في هذا الباب، فما ذكرته ليس أكثر من قطرة من بحر، أسعى لإبراز مجال يمثّل مكوّنًا بنيويًا للذاكرة، وفي الآن ذاته، للتراث الثقافي اللامادي، ويربط بينهما بل يكوّن رابطاً وثيقاً بينهما، بمعنى أنّ استعمال أحدهما يستدعي مباشرة الآخر، من



## آليات تصرّف الذاكرة التراثية:

### لمكتسب، التراكم، والانتخاب

ومهما كان الأمر، فمن الصّواب التساؤل حول سعة الذاكرة، هذه الطبيعة (Nature) الإنسانية، هذه المَلَكَة - المُعْجَزة بحق. للإجابة، لابدّ من التذكير بأنّه علاوةً على أنّ هذه المَلَكَة طبيعة إنسانية، أي أنّها من ذات بناء الإنسان، فهي موروثّة (جينياً): يرث المولود ذاكرة منجبيه، يرث الطبائع ذات العلاقة بمختلف أعضاء الجسد وما جُبلت عليه، كما يرث آليّة من الآليات الضرورية للذاكرة، ألا وهي «قابلية الاكتساب». وهذه الآليّة والصفة في الآن نفسه، هي التي تحوّل لنا القول بأنّ الذاكرة هي الثقافة (Memory is Culture)، حيث يكون الموروث عن السلف جزءاً من الثقافة الإنسانية، وفي نفس الوقت، جزءاً من ثقافة مجموعة الانتماء. وكما تساعد «قابلية الاكتساب» الرضيع على أن يتقبّل تنفّساً من لسان ذويه، تساعد أيضاً على أن يكتسب نصيباً من الأحاسيس (Emotions) التي يحاط بها. ويغلب الظنّ عندي أنّ نصيباً هاماً من الثقافة يُورث بشكل مُتضمّن، والعلوم النوروبولوجية لا تنفك تفاجئنا باكتشافاتها في هذا المجال، خاصّة وأنّ بعض التصرفات لدى الإنسان تبدو وكأنّها رواسب نادرة من ذاكرة قديمة، أي أنّها ليست مكتسبة من بيئتها ومجالها المباشرين والمباشرين. فهناك ذاكرة جينية تحافظ على «المُكوّنات المطلقة والمُشتركة بين جميع أفراد البشر» (Universals)، وهي تحمل، في ذات الوقت، زادا ثقافياً مطبوعاً<sup>9</sup>، إن صحّ التعبير، بمواصفات البيئة والمجال المناسبين. وهذا يعني أنّ ذلك الزاد الثقافي المطبوع يصبح من ضرب العادة، لا العادة البيولوجية فحسب، وإنّما من ضرب العادة الثقافية - والصواب هنا استعمال الجمع فنقول من ضرب العادات الثقافية. إنّ قولنا هذا، الذي نصوغه كفرضية بحث، في انتظار مزيد البحث والاطلاع على ما سيفيدنا به العلم مستقبلاً، إنّ قولنا هذا لا يفيد بأنّ الذاكرة الثقافية تتصرّف بمثابة الآليّة الساكنة. فلو كانت تلك حالتها لاستحال تفسير ما تتمتع به من «قدرة استيعابية» عجيبة وشاسعة. فمن حيث إنّها آليّة حيّة، ديناميكية،

جهة، وقد يؤدي اضمحلال أحدهما تلاشي الثاني. هذا المجال هو اللسان (Langage)<sup>8</sup>. واللسان، كما نعلم، هو وسيلة لتجسيد الأفكار ونقلها، وهو المولّد (generate) للأفكار انطلاقاً من الذاكرة الحافظة. واللسان عند الإنسان، مثل التذكّر، نشاطٌ عقلي عصبيّ، ودوره الأول أنّه «يفصح» عن المتذكّر، وهو بالتالي محمّل للذاكرة. ومن حيث أنّه كذلك فله ذاكرة، مثله مثل مختلف الحواس ذات التصرّف «الفطري» (Intuitive)، ومنه يمكن الحديث عن «ذاكرة اللسان». ولعلّه ليس أفضل دليل على ذلك العلم المتميّز الذي طوّره المعجّمون العرب على مدى القرون، أي علم المعجميّة، والمعجم ذاكرة لسان فإن لا تفتحه لا يستدعي لك مكنون ذاكرة اللسان. وكما يعلم جميعنا فإنّ المحمل الأساسي للتراث الثقافي اللامادي ونقله الأول، مبدئياً، هو اللسان، وبصفة أدقّ الألسن. وفي غير المعجم، أين تقيم ذاكرة اللسان؟ يرى بعضهم أنّ موطنها هو العقل. ويرى بعضهم أنّه يقيم في القلب (عن الفراء: الذكّر ما ذكرته بلسانك وأظهرته. والذكّر بالقلب. يقال: ما زال منّي على ذكّر، أي لم أنسه). ويرى أغلب المختصّين أنّه يقيم في الدماغ، أي في كامل الجهاز العصبي المنتشر في الجسم. وقد توصّلت الدراسات المختصّة إلى إثبات هذه الفرضية بصفة نسبية عالية، رغم أنّها لا تزعم أنّ مكوّنات المتذكّر المحمول عبر (أو في) شبكة الجهاز العصبي، هي مكوّنات من طبيعة ماديّة. إنّها على حدّ قول مؤسس اللسانيات الحديثة، العالم السويسري، فرديناند دي سوسير (F. de Saussure)، صور (Images) - ولو اعتمدنا الاصطلاح القديم لقنّا إنّها خيال الشيء أو خيال المسمّى، فاللفظ يكون كلمة، لاماديّة وماديّة، من اجتماع ما يسمع، وهو الصور الصوتيّة، وما يدرك، وهو الصور الدلالية، وتقرن بينهما آليّة الدماغ اللسانية لتجعل منهما لساناً مدركاً، لكنّه لا يدرك إلا بمقتضى وجود قائل ومتقبّل يشتركان، على مستوى متذكّرهما في إيوائهما لذلك اللسان. ومفاد القول، إنّ مواد الذاكرة (materials)، هي الأخرى، من طبيعة صوريّة، من أخيلة الأشياء لا مادة ولا حجم لها.

فهي تتمتع مثل أغلب أعضاء الجسم بصفات الحياة من نمو وتطور، أي من اكتساب ما ينتجه المحيط والمجال، وخاصة الاحتكاك والتواصل البشري، وبصفة أخص المحدث. ونتيجة لذلك، وهو ما تقيم عليه الدراسات الميدانية الدليل القاطع، فإن مكنز العادات - بما فيها الطقوس، وما يطلق عليه بالتقاليد وكذلك حذق المعارف والحرف التقليدية، والممارسات الاحتفالية المدنية والدينية، وكذلك بعض المعتقدات غير القائمة على الكتاب المقدس، الخ - هو نفسه تلحقه التحولات (Mutations) التي يوجبها رهن الممارسة وبالتالي التطور. وباختصار شديد لا شيء في وجود الإنسان، في ماضيه، في حاضره ومستقبله، بإمكانه ألا يخضع لقانون التحولات والتطور، الذي هو قانون طبيعي دائم الفعل، وبفضله وبفضل قوانين الذاكرة التي سنأتي على بعضها في ما يلي، تتحقق الاستمرارية الثقافية/التراثية أو ما أسميه بالذات الثقافية أو الذات التراثية، تلك الذات التي تحرص الشعوب، بمختلف ثقافاتهما، وبدوافع موضوعية وأخرى وجدانية (Subjective)، على تجنبها القطيعة، ذلك الشرخ في منظومة ثنائية ماضيها - مستقبلها الثقافيين، والذي يعسر مداواته وعلاجه.

ولكن كيف يُحفظ هذه الكم الهائل مما يكتسب بمختلف الحواس الظاهرة والخفية؟ نحن نذهب، في هذا الصدد، مذهب المدرسة ما بعد - الشمسية (postchomskism)، في مجال ال (neurolinguistics)، والتي اعتمدت أساساً على استقراء اللسان، من جهة، وعلاقته الضرورية بالذاكرة، من جهة أخرى. وقد لا يتسع المجال في هذا المقام للإسهاب في الحديث عما أثبتته هذه المدرسة التي، على عكس السائد بين الباحثين الغربيين، لا يبدو أنها وجدت الرواج اللائق بها بين الباحثين العرب المختصين في مجال التراث الثقافي اللامادي. فقد استنبطت مجموعة من المبادئ، أي القوانين العملية الملزمة لتصرف الذاكرة، بصفة عامة، والذاكرة التراثية، بصفة خاصة، وهو موضوع مقالنا. وأهمها ما يعرف بـ:

#### 1 - الصيغ المجردة:

هناك، أولاً، صفة، طبيعة، تتصف بها آلية التذكر لحفظ (لصون) المكتسب، مهما كان مأتاه ونوعه،

ومهما كانت صفاته. وتتمثل هذه الصفة في أن الذاكرة التي تتسم أشكال المتذكر من «منطوقها» و«أفعالها» بالمدائية، هي في حقيقتها لامادية أو خيالية، كما يقول البعض. ومن حيث هي لامادية، ولكونها كما ذكرت منذ حين لا حجم لها وأنها تقطن في اللامكان من جسد الإنسان، فإنها رصيد هائل من «الصيغ المجردة» (scheme)، كما هو حال الشفرات الألكترونية اليوم التي قد تشتمل على البليارات من المعلومات بالرغم من صغر حجمها. وتحتضن الصيغ المجردة صور الأفكار والأفعال وتجعلها، بموجب إيعازات عصبية تتناسل (gènère) من جهة، لاحتواء المحدث بفضل التحول أو المكتسب الجديد، ومن جهة أخرى لحفظ ما احتوته. وما تحتويه سيكون بصيغة مجردة أيضاً، وهكذا دواليك، بحيث تتكوّن مساحة الذاكرة وتكون محدودة الحجم متسعة المدار.

#### 2 - «التكرار» (Repetition):

وإنشاء «الصيغ المجردة» وظائف عدة. وقد نفترض منها أنها تتجدد حتى لا يلحقها الهوان (الضعف) فلا تقدر على مقاومة التلاشي، ولعلّ الأهم أنها تُصاغ من جديد بمفعول «التكرار» الذي يمثل آلية تذكيرية (Remembering Tool) نافذة المفعول، على مستويين على الأقل. الأول، أنها تركز صون الأفكار والتصرفات وتثبيتها وتقيها من النسيان. ويكفي كمثال على ذلك أن تكرار بيت شعر مراراً يثبت البيت في الذاكرة وتحدث استعادته ذهنياً بتذكر ميزانه، وقس على ذلك في مجال الحرف أن تكرار صنع شكل من الأشكال يجعل إعادة إنتاجه آلياً (أوتوماتيكياً). وماذا يفعل راوي القصص الشعبي والسير والملاحم. ألا يكرر نفسه، حتى يصحّ عليه القول بأنه يعرف الشيء عن «ظهر قلب»؟ غير أن للتكرار وظيفة أساسية ثانية، نوجزها في ما أستخدم عليه بـ «التجديد النسي» (Renewal). ونعت التجديد بالنسي، لأمرين. أولهما أن التجديد لا يلحق الصيغة المجردة إلا في ما قلّ وندر، ولكنّه يلحق مضمون المتذكر؛ وهو في ذلك لا يشمل سوى بعض العناصر المكوّنة للمضمون لأنها لم تعد متطابقة مع سياق إنتاجها، أي مع زمن استعمالها



ومجاله. فتعوض بالعنصر أو العناصر المناسبة. لا ينبغي أن نرى في هذه العملية حالة من حالات الإسقاط، لأنها في واقع الأمر عملية تعويض (Substitution). ومما لا شك فيه أن مثل هذه العملية تمهد الطريق للنسيان. ومما لا شك فيه أيضا أن الذاكرة التي لا تنسى قد يصيبها التلف. فحتى تتوازن هذه العملية التي لا مفر منها، تلجأ ملكة-التذكر-المعجزة لأليتين يعلنان «التجديد النسي» إحدى الوظائف التي تساهم في تحقيق استمرارية الذاكرة (Memory Continuum). ويقوم «التجديد النسي» على الآليات التالية: التراكم المنتخب (Selective accumulation)، النقل أو المواترة (Transmission)، التحولات (Mutations) والانتخاب (Natural Selection)

### 3 - التراكم المنتخب :

لقد أشرنا أعلاه إلى أن الذاكرة، علاوة على رصيدها الجيني، تقوم بعملية التراكم المنتخب بغية تأييد ذاتها بالأفكار والعادات والأفعال المهيئة (Updating). وهي تتمثل في تخزين المكتسب في المواضع المناسبة من الجهاز العصبي ومن جسم الإنسان. ولقد تساءلنا هل تتمتع الذاكرة بالطاقة والمساحة القادرتين على حفظ جميع المكتسب بواسطة مختلف حواس الإنسان الظاهرة والخفية. يجيب العلم الحديث بأن للذاكرة مقدرة استيعاب هائلة، ونصيب هام من ذلك المستوعب مخفي في غياهب مواطنها، من الشعور واللاشعور وما بعدهما عمقا. ونشير عرضا أن المستتر منها قد يطفو، وأنه قد لا يطفو مطلقا. وقد نكشف مقابل المستتر الذي يطفو في تحليل اللسان عن «غير المقول / المسكوت عنه» (Le non dit) - وهذا باب هام في دراسة السردية الشعبية. لكن مهما كانت مقدرة استيعاب الذاكرة شاسعة، ومهما كانت موادها ضاربة في القدم، كما نرى ذلك في بعض العادات والتقاليد التي تعود إلى آلاف السنين، إلا أن الذاكرة، كما يبدو، منهكة في «غربة» محتوياتها، فالنسيان رفيق التذكر، ولو أن اصطلاح النسيان يعسر تفسيره بشأن الذاكرة. فكما نعاينه في التراث الثقافي اللامادي يبدو وكأن ذاكرة حملته وناقليه، أفرادا وجماعات، عبر

الأجيال المتعاقبة، ذاكرة لا تنسى لا الشاردة ولا الواردة. بيد أن الذاكرة في الحقيقة تتصرف بشكل مغاير إلى حد ما لما قلناه. ويكون أقرب إلى الصواب أن نعتبها بأنها تراكمية انتخابية (Cumulative and selective). فهي تبعد عن مدار التواصل كل ما لم يعد ذا جدوى (Utility, of no need)، أي لا يتماهى والسياق والبيئة والمجال، وتقيم محله البدائل المناسبة باعتماد آلية التعويض (Substitution). والتراث الثقافي العربي يزخر بالشواهد على هذا الأمر، فيكفي الباحث أن يقارن بين ظواهره المسجلة (المحفوظة) والموثقة ومثيلاتها، على مختلف المحامل بما فيها المكتوبة وهي كثيرة، أو الظواهر الميدانية فحسب، ليتأكد من أن الذاكرة التراثية، وهي لا تنفك تتجدد، تخدع الباحث في التراث، بمفعول «الوهم» (Illusion)، بأن ما يعاينه من موروث ثقافي هو ما تركه السلف للخلف، بينما ما ورث قد يكون في بعض الحالات مغايرا للأصل، إن سمح لنا بهذا التعبير. والسبب الرئيس في ذلك الاختلاف بين قديم التراث وحاضره (أي زمن المعاينة) أنه خلال نقل الأجيال له بالتواتر عبر الأزمنة تقوم الذاكرة الفردية والجماعية بما يصطلح عليه في النظرية التطورية ما بعد الدروينية بعملية الانتخاب (Process of Natural Selection)، فتكون النتيجة موروثا ثقافيا قد جرد مما أهملته ممارسة الإنسان طيلة الأجيال المتعاقبة بموجب قانون «الأولوية للأصلح».

### 4 - النقل أو التواتر (Transmission) :

فإذا كان التكرار مساعدا على تثبيت المعطى التراثي، صيغة ومضمونا، في سجل الذاكرة، فإن تواتر المعطى التراثي عبر الأجيال المتعاقبة، وضمن الأجيال المتداخلة، يضمن له في شكله «المحيين»، في أغلب الحالات، الثبات والاستمرارية؛ كما يضمن له «التناسب» مع المجال الطبيعي والإنساني في زمن تعاويه له وآدائه. ولعملية النقل والتواتر أهميتها، لا فقط من حيث إنها تعوض عناصر المعطى التراثي غير المناسبة بغيرها الأكثر تناسبا مع الذهنية الجماعية الحاملة، وبالتالي الناقلة لها، وإنما لأنها تحقق «تعايش» مستويين على الأقل من المعطيات التراثية المحمولة من قبل جيلين

معاصرين لبعضهما. ولا نبالغ إن قلنا إن هذا التعايش بين الأجيال، الذي يوازيه تعايش بين مستويي الموروث الثقافي اللامادي، من شأنه أن يحد من تفاقم القطيعة بين الأجيال، وكذلك القطيعة مع التراث.

## 5 - التحوّلات والانتخاب « Mutations & Natural Selection »:

ولا تتمّ عملية النقل للمعطيات التراثية إلا وتكون عدّة عوامل داخلية وخارجية ذات صلة بالمجال الطبيعي والإنساني، وبالوجدان الجمعي، وكذلك بالتطوّر الاقتصادي، والاجتماعي والعلمي والتكنولوجي...، إذن تكون جميع هذه العوامل قد لقّحت، بطريقة تفاعلية، المعطيات التراثية، أو بعضّها، بالمُحدث. فينتج التحوّل في مكوناتها، من مضامين، ومعجم ودلالة، وأحياناً في الأبنية الشكلية للمعطيات نفسها (هكذا، مثلاً، بُعثت موسيقى الراي، Ray، من تلاقح الموروث الغنائي الشعبي الجزائري، بالموسيقى الأوروبية، والأمريكية الإفريقية، والإفريقية جنوب الصحراء).

### الخاتمة

في حقيقة الأمر، جميع هذه الآليات تحدث، تتفاعل، في ما بينها في ذات الوقت، فككناها لأسباب منهجية

وحقّ تتمكّن من إدراك عمل الذاكرة الجماعية في علاقتها بالتراث الثقافي اللامادي بصفة تكاد تكون حصرية. أقول، «حصرية» لأننا تجنبنا للإسهاب في القول، لم نحلّل مظاهر من الاجتماع والاقتصاد وخاصة الفكر، فللمذاكرة المختصة في كلّ من هذه المجالات قراءات مناسبة.

وتبقى مسألة، ألمحنا إليها من حين إلى آخر، ونعتقد أنّها تستحقّ مزيد الدرس والحوار، ألا وهي «مصير التراث الثقافي اللامادي في عصر العولمة». وإذا تختم حديثنا بهذا التساؤل حولها، فلإدراكنا بأنّ أمواج العولمة قد اكتسحت شعوبنا العربية منذ بضعة عقود، وصنعت صنيعها، وهي الآن قد خطت خطوة أخرى أكثر خطورة على تراثنا بمكوّنيه المادي واللامادي، وسطت على الذات الثقافية العربية الإسلامية بعنف فتاك. وشتان ما بين حصيلة الدمار الذي لحق بها، وحصيلة المساعي التي تقوم بها المؤسسات في بلادنا، في غياب إستراتيجية متكاملة واستشرافية، لصون هذا التراث صوناً لم يجعل منه إلى حدّ الساعة سوى نماذج تراثية يُنظر لها بمثابة الملقّات على حائط التظاهر، ومكانز تحفظ على رفوف المكتبات.

### المواهب

1 - قدم نص هذا المقال بمركز عيد الرحمن كانوا الثقافي بالبحرين بتاريخ 15 مايو 2018. يُرجى الإطلاع على المنتخبات الببليوغرافية في نهاية المقال. اعتمدت لبلورة الأفكار الواردة في هذا المقال، بصفة أساسية على دراسات أنجلوسكسونية، بالدرجة الأولى، وفرنسية أغلبها مترجمة عن الانجليزية. وتحاشيت ذكر ما كتبته شخصياً في الموضوع وقد نشر في مجلات عربية وأجنبية معتمدة وفي كتب أرجو ألا يجد القارئ المهتمّ عناء في العثور عليها، إذا رام البحث في موضوع التراث والذاكرة.

2 - Félix Ravissou, De l'Habitude, imp. H. Fournier et C°, Paris, 1838.

3 - منذ صدور كتاب رافيسون المذكور أعلاه، اتسع مجال الاهتمام بموضوع العادة (l'habitude) حتى لدى فريد ومدرسته، وكذلك بين الفلاسفة وبعض فلاسفة تاريخ الأفكار. راجع :

4 - ألان، حول الذاكرة، ص 7-8 وص 40

5 - عن ألان، م. س، ص 18 :

\* «Les idées ne peuvent naître ni mourir, mais seulement être».

6 - م. س، ص 48 بتصرف.

7 - ابن سينا، كتاب الحدود (Le livre des délimitations, Texte établi, annoté et traduit par Anne-Marie Goichon, Vrin, 1963)؛ لسان العرب : الذّكر = الحفظ للشيء تذكّره. والذّكر



لوحة تشكيلية للفنان الرائع/ زياد العنسي- من  
قبيلة الشاعرة غزال- وهي تحمل ملامح تخيلية  
للشاعرة/ غزال المقدشية وحجم العنقوان والأنفة  
التي تحملها الشاعرة

## غَزَالُ الْمَقْدَشِيَّةِ .. شاعرةٌ وحكيمةٌ من اليمن السعيد

أ. محمد علي ثامر - كاتب ويبحث عن اليمن

قالوا غَزَالُ وأمهَا سَرَعَتْ بِنَاتِ الْخُمْشِ<sup>1</sup>  
مَا يَمْ خُمْشُ يَا عِبَادَ اللَّهِ مَا يَمْ سُدْشِ  
مَنْ قَدْ تَرَفَّعَ لَوَا رَاسِي وَعَدَّ الْبُقْشِ<sup>2</sup>  
وَقَالَ لَا بَاشِ كَمْ يَحْبِشُ؟ وَمَا يَحْتَبِشُ  
سَوَا سَوَا يَا عِبَادَ اللَّهِ مِتْسَاوِيَّةً  
مَا أَحَدٌ وَلَدَ حُرٍّ وَالثَّانِي وَلَدَ جَارِيَةٍ  
عِيَالٌ تَسْعَةُ وَقَالُوا بَعْضُنَا يَبْتَ تَاشِ<sup>3</sup>  
وَبَعْضُنَا يَبْتَ ثَانِي عَيْنُهُ ثَانِي<sup>4</sup>



الرجال فقط بل تجاوزته المرأة وأصبح لها قولها وفعلها أيضاً، ويقول الأستاذ / خالد الرويشان واصفاً شعر المرأة اليمنية بأنه: «من أهم مفاصل الثقافة الشفهية في اليمن؛ إنه صوتُ المرأة اليمنية شعراً وغناءً في أرق تجلياته، وأنقاها، أبياتٌ مفردةٌ، بقافيةٌ وحيدة؛ كأن البيت الواحد قصيدةٌ، واللوعة ديوانٌ، والزفرة أغنيةٌ، والحنين قلبٌ يشتعل بالشوق ويبضيء بالأمنيات.. إن شعر المرأة اليمنية الغنائي، خلاصة شعر، وخصوصية مشاعر، خصاصة شعبي، وأشجان شعابي، وصبرُ جبال، ولواعجُ قرية أرقتها رقصة مزمار تونُس وحشة ليل وحيد.. ثمّة أبياتٌ في الثقافة الشفهية الشعرية النسائية بلغت إشراقات ضوئها ذرى لم تبلغها عشرات القصائد والدواوين الفصحية في الشعر العربي، أبياتٌ غُيّت للريح تتناقلها السنوات عبر ثقافة شفوية مغمورة مطمورة، وقد آن الأوان لتوثيقها، والاهتمام بها، كنمطٍ تتميز به ثقافة اليمن، وتمتاز به المرأة اليمنية دون سواها»<sup>14</sup>.

### إنسان الريف.. روحٌ وحياة!

عندما تذهب إلى أرياف اليمن المختلفة والمتنوعة تجد من الجمال أروع، ومن السحر أحلاه وأحسنه، فهناك عجب العجائب، أرضاً وإنساناً، أخلاقاً ومروءة، أعرافاً وأسلافاً، آداباً وفنوناً وثقافة؛ فالريف اليمني هو منجم كل شيء جميل في هذه البلاد، فإنسانه يختلف تماماً عن من يسكنون المدن المتحضرة والمعمولة، والذين ضاعوا في آخر صيحات الموضة وآخر معارض التكنولوجيا، بل وتاهوا في وسائل التواصل الاجتماعي المتشابكة والمتشعبة، وفي دهاليز السياسة والحزبية المقيتة؛ التي أضاعت اليمن؛ فأصبحوا ضائعين مُضيعين مُقيدين بأسوار وأغلالٍ لا داعي لها.

أما إنسان الريف فهو ذو حِس فريد، وذوق مُرهف، يحمل على محياه ابتسامة البراءة واللطافة والتحافة، والتي لا تفارقه، بشوشاً كريماً معطاءً كعاداته، يختار من الألفاظ أرقها وأرشفها، أسهلها في النطق وأحلاها على السمع، تَمَسُّ شغاف القلوب بدون سابق إنذار، تُدْنِدُن

يُعرّف اليمنيون بأنهم أهل الحكمة والفراسة، وأهل الدراية والكياسة، فمنهم الحكماء، ومنهم العظماء في شتى مناحي الحياة؛ ولعلنا نتذكر أقوال وجُكم «علي ولد زايد»، و«الحُميد بن منصور»، و«حزام مرشد الشبثي»، و«أبو عامر الحضرمي».... وغيرهم، فهؤلاء الذين ملأوا الدنيا أشعاراً وأحكاماً وأقوالاً متوارثة...؛ فيتساءل سائل هل الحكمة في اليمن كانت حكراً على الرجال فقط، كأي مجتمع شرقيٍّ ذُكوريٍّ؟ أم أن للمرأة اليمنية دورها ومجدها وعطاءها؟! فالمرأة في المنظور العام هي شريكة الرجل دائماً، يَنبُت معه أول عُشٍّ، وَزَرَعَتْ معه أول نبتة، بل وكانت المرأة أكثر تحملاً لمغالبة العواصف، وحرارة الأرض، واستخراج اللؤلؤ؛ فعندما تحركت خطوات الإنسان واكبت المرأة الرجل، بل وسبقته؛ فكان وراء كل بطل أمٌ بطلة، وخلف كل متفوق أمٌ أيضاً متفوقة؛ لأنها نقطة انطلاق الرجل يأتي منها كما تأتي الثمرة من الشجرة، ويأتي إليها كما يأتي القاطف إلى عناقيد العنب، فهي دائماً مصدر العطاء، حاربت مع الرجل في كل ميدان، في (طروادة)، وفي (اليرموك)، وفي (ليننجراد)، وعلى نهر (السين)<sup>5</sup>.

ولكنها «اليمن» تثبت من الجمال أفضله وأحسنه؛ ومن النبوغ والإدراك أروع وأبهاه؛ فهي البلاد الذي حكمته الملكة السبأية بلقيس بنت الهداد (935 - 970 قبل الميلاد)<sup>6</sup>، وهي ذاتها بلاد الملكة أسماء بنت شهاب الصليحية (ت 480هـ / 1087م)<sup>7</sup>، والسيدة بنت أحمد الصليحي (440هـ / 1049م - 532هـ / 1138م)<sup>8</sup>، وهي أيضاً موطن الشاعرة المرهبية<sup>9</sup>، والشاعرات الأخريات كـ «ظبية النميرية»<sup>10</sup>، و«صفية بنت المرتضى بن المفضل»<sup>11</sup>، و«دهماء بنت يحيى المرتضى»<sup>12</sup>، و«زينب الشهارية»<sup>13</sup>.. وبالتالي فهي بلاد ووطن الحكمة اليمانية والشاعرة الجريئة وصاحبة المواقف والقضايا «عُرَالِ المَقْدِسِيَّة»، والتي ربما لا يعرفها الكثير، ولكنها مخلدة في التاريخ اليمني إسماء ومواقف، أشعاراً وأقوالاً؛ ولا تزال جُكُمها وأقوالها تُردّد حتى الآن في العديد من المواقف، ويتداولها الناس في المقاليل والمبارز واللقاءات، فتعطي دلالة أكيدة على أن الشعر والحكمة في اليمن لم تتوقف على جنس

من أول وهلة لتكسبك انطباعاً رائعاً وجيداً عن الريف وأهله وناسه.

وقد صدق شاعرنا الكبير المرحوم / عبدالله البردوني حينما وصف القرية والريف اليمني بقوله: «ليست القرية ذلك المكان الذي ينبسط عليه الهدوء، ويشمله الظلام، ويعلو فيه الخوار والثغاء، ليست القرية هذا فحسب؛ وإنما هي منشأ النبوغ بفضل ما تمتاز به من صفاء فطريٍّ... كما أن القرية أكثر التزاماً بالتقاليد العريقة، وبهذه التقاليد والأعراف تصنع نظام اجتماعها وتوحيدها، وتعاضدها وتكاتفها في السراء والضراء....»<sup>15</sup>، وحقيقةً فهو منظّم اجتماعياً تحكمه قوانين وأعراف وأسلاف تُسمّى بـ(العُرْف القَبِيلِي) <sup>16</sup> يخضع لها القاضي والداني، وهي تشريعاتٌ عُرفيةٌ ثابتة عند كل القبائل، وفي كل العصور، حتى تلك السنين التي كانت الدولة فيه غير موجودة بالمفهوم العصري في هذا البلد.

فإذا كان سرّدنا عن إنسان الريف؛ فما بالنّا بالشّق الأجل منه؟! المرأة ملهمة الشعراء والأدباء، ومدلّة الفضلاء والجُلساء، فهي ستكون الجانب الأفضّل والأحسن والأجمل؛ وهنا يأخذنا الحديث عن شاعرة وحكيمة تحمل طبيعة الأرض اليمنية وروحها، من هذا الريف، ومن هذا المجتمع اللطيف، ولدت ونشأت الشاعرة والحكيمة اليمانية «عُرّال المَقْدَشِيَّة»...

### فيا تُرى من هي «عُرّال المَقْدَشِيَّة»؟!؟

هي عُرّال بنت أحمد بن علوان - غير العلامة الصوفي المشهور / أحمد بن علوان - صاحب يفرس (602هـ / 1203م - 665هـ / 1266م)؛<sup>17</sup> اشتهرت باسم «عُرّال المَقْدَشِيَّة» أو «عُرّال العَنَسِيَّة»، وأحياناً بالاثنتين معاً...؛ نسبة إلى قبيلة المقادشة<sup>18</sup> الذين يسكنون قرية حَوْرَوْر<sup>19</sup>، من مخلاف عنس<sup>20</sup> في محافظة ذمار.. وهي من مواليد النصف الأول من القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي، وتوفيت في عام 1266هـ / 1850م.. وهي شاعرةٌ وحكيمةٌ يمانية، وتعدّ من أهم وأبرز شعراء العامية في اليمن... وعُرِفَ شعرها بالحكم والفصل، وتناقلته الألسن في المدن والأمصا

اليمنية، نشأت بينها وبين كثير من الشعراء الشعبيين في عصرها مهاجراتٌ شعرية، أظهرت فيها قدرةً عاليةً على مقارعتهم، وشعرها مقطوعاتٌ قصيرة، يصلح بعضه للغناء في المناسبات؛ كـ(البالة)<sup>21</sup>، وغيرها<sup>22</sup>.

ويورد الدكتور المقالح في كتابه (شعر العامية في اليمن): «بأنها شاعرةٌ ريفيةٌ جهيرة الصوت، اتخذت بعض أشعارها طابع الأحكام، وكان لهذه الأشعار من الشهرة والنفاذ إلى القلوب ما لأشعار أولئك الحكماء الريفيين<sup>23</sup>، على أن عُرّالاً قد خالفتهم في طريقة النظم، وفي الخروج بالشعر من دائرة الزراعة والبيئة الريفية إلى مجال القضايا الإنسانية العامة، كما تخطت بهم بمشاركتها في الحديث عن كثير من القضايا ذات الصلة المباشرة بالواقع اليومي لجماهير الريف في عصرها»<sup>24</sup>.

أما البردوني فقد أورد بأن شهرة قصائد «عُرّال المَقْدَشِيَّة» يرجع إلى تنقلها من منطقة إلى أخرى، وإنشادها الشعر في كل منطقة، وعند كل مناسبة<sup>25</sup>، فخلّد مواقف وقضايا اجتماعية عاشها وربما يعايشها البعض في هذه الأيام، ويستعيد مقولاتها مباشرة كجزء من الذاكرة الشعبية المحفوظة والمتناقلة جيلاً بعد جيل، كما أن جرأة وإقدام الشاعرة يتناسب مع شعرها وأقوالها، حتى أصبح بعض أشعارها وأقوالها وأحاديثها تُغنى وتُلقن من قبل بعض الفنانين الشعبيين في بلادنا، بل وتُعج بها استوديوهات الطرب والغناء في اليمن.

### عنقوان الشعر.. وجرأة الطرح

يقول الأديب الكبير البرودي في كتابه (الثقافة الشعبية.. تجارب وأقاويل) بأن «في شعر المرأة ما في شعر الرجل من التصوير القاسي والناعم، ومن التعبير الرقيق والصّلب؛ وذلك لأن اللغة الشاعرة تُعبر عن حالاتٍ مُتشابهة أو مُتفاوتة، ولا تُعبر عن جنسٍ رقيقٍ ولا جنسٍ خشن...، وليس كلُّ شعر النساء أنس مجالس، ولا شعر كلِّ الرجال أناشيد حرب، بيد أن هناك نصوصاً شعرية نسائية تُشكّل تاريخاً إحدائياً هاماً...»<sup>26</sup>، ولهذا كانت الشاعرة «عُرّال المَقْدَشِيَّة» أكثر نساء هذه المرحلة شهرةً في مجال القصيدة العامية، وأكثرهن



2

يُرماء بالقرب من مدينة ذمار من كتاب (رحلة عبر اليمن) للرحالة  
والمستشرق الأوروبي وليام بلكوود.

ما آخذَ وَكَذْ حَرُ وَالْقَائِي وَكَذْ جَارِيَةٍ  
عيال تسعُ وقالوا بعضنا بيت نامس  
وبعضنا بيت ثالي عينة ثاليمة

فربما كانت تنحدر أمها من فئة متواضعة اجتماعياً  
تُدعى في عُرف التقاليد اليمنية بأهل الخُمس؛ ولكنها  
ما كادت تشب ويتسع وعيها بما حولها من فوارق  
طبقية واجتماعية حتى انطلقت في شجاعة لتواجه هذه  
الأمراض الاجتماعية التي تُمزق أبناء الوطن الواحد،  
ولم تحاول أن تدفن موهبتها في الرمال، أو تقتدي بغيرها  
من الشعراء أو غير الشعراء الصامتين عن مهزلة  
الفوارق، بل صارت تستهجن هذه التقاليد وتشن حراً  
شعواء ضد ألوان التفارقة...<sup>27</sup>

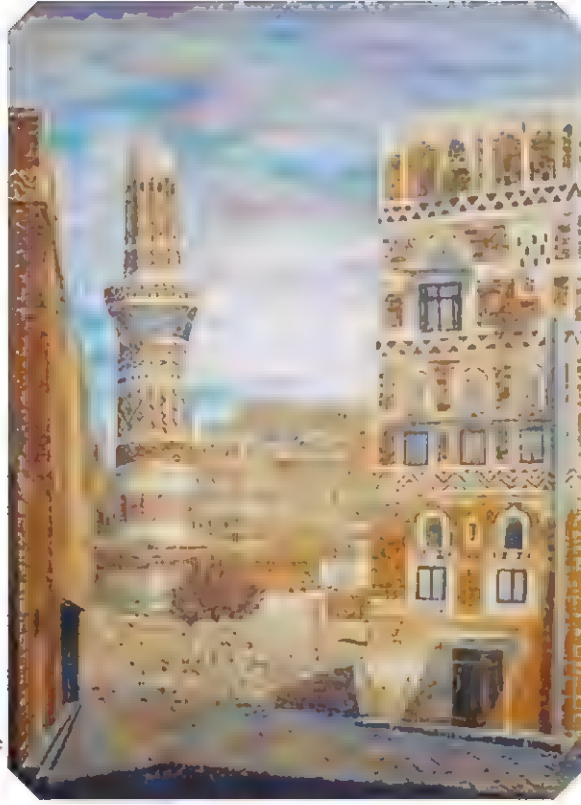
ولكن المتتبع لقصائد «غزال المقدشية» يلاحظ  
تناقضاً بين بعض أقوالها، فهي تُحارب الطبقية،  
والطاغية، والمناطقية... ولكنها أحياناً تحالف تلك  
المقولات بمقولات تمييزية وذات دلالات عنصرية تُفرق  
أكثر مما تُجمع... ولعل الدافع ربما هو تعصبها لقبيلتها  
أو تعصبها لبعض المبادئ والصفات التي تربت عليها،  
التي يستوجب عليها أن تضع لكل شخص حده كما  
هي قصتها مع أحد مشايخ القبائل الكبار والمجاورة  
لقبيلتها، والذي طُلب للحضور إلى عند قبيلتها على  
عجل؛ فلم يستطع أن يلبس الملابس الخاصة به  
ومجهم، فذهب على عجلة من أمره، وكان معه خدام

تأثيراً بشعرها الذي لم يترك قضية من قضايا المجتمع  
الريفي أو المدني إلا خاض فيها بشكل أو بآخر<sup>27</sup>، كما  
منح الشعر غزلاً المقدشية شهرة ومكانة عاليتين في  
ريف بلادها، ثم في اليمن بعامة، فقد أعطاها شجاعة  
على مواجهة الأحداث والتصدي للرجال، فقد كانت  
لاذعة السخرية منهم، قاسية الهجوم على من يحاول  
منهم الإساءة إليها أو المساس بشرفها، ولم تكن تتردد  
عن التشهير بأي رجل أو السخرية به مهما كان مركزه  
الاجتماعي أو مستواه الوظيفي<sup>28</sup>.

لقد ارتفعت «غزال المقدشية» بموهبتها الشاعرة  
وتحديدها الجريء إلى أعلى مستويات النضال الاجتماعي  
لأنها قررت مبدأ المساواة، قبل ميلاد الأمم المتحدة  
- وقوانينها الخاصة بإلغاء التمييز العنصري وإعلان  
حقوق الإنسان - فكتبت تلك القصيدة التي دائماً ما  
تشتهر بها، ودائماً ما يرددها كل من سألته عن «غزال  
المقدشية»، ولعلني التقيت بشخصية ثقافية مرموقة  
وقال لي: «لو كانت «غزال المقدشية» حية هذه الأيام  
لكنت أول من يبادر لطلب يدها والزواج بها»:

قالوا غزال وأمها سرعة بنات الخمس  
ما يه خُمس يا عباد الله ما يه سُدس  
من قد ترفع لوارأسه وعد البُقس  
وقال لا باش كره حبش؟ وما يحبش  
سواسوا يا عباد الله وسواسي





منظر من مدينة ذمار

يَعْمَلُ بِالْفَتَوَى الْقَمَتَيْنِ

وَيَقْمَشُ<sup>40</sup> عِيَالِي<sup>41</sup>

### قصصها .. طرف من الحياة

تعدُّ القصص والوقائع وسردياتها هي من حفظت كل تلك الأشعار والحكم، فعندما نذكر بيتاً شعرياً أو حكماً ما نجد أن لها قصةً عجيبةً وأحياناً دراميةً من واقع الحياة الاجتماعية في اليمن، حدثت في أزمان ماضية فحفظها الأجيال تلو الأجيال .. وهنا نورد بعضاً من تلك القصص والحكايات الجميلة ..

1 - قصة المُثَمَّر - محصل الزكاة<sup>42</sup>:

في كتابه (رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه) يقول البردوني: «كانت «عُرَّال المَقْدَشِيَّة» طويلة وممتلئة تبدو عليها مظاهر القوة والجمال والصحة، وكانت تُلقَّب في كل منطقة تسكنها بالحصان، وإلى جانب أن لها جمال المرأة الفاتنة فلها استعداد الرجل

لا يسُّ أحسن الملابس، فعندما وصلوا إلى قبيلتها ظنوا بأن الخَدَّام هو الشيخ، والعكس صحيح، فتقبل ذلك الشيخ دون أن يبدي معارضةً ما، وكان من عادة السَّمر أن يبدأ المُضَيَّف بإلقاء البالبة الترحيبية بالضيوف، ومن ثم يرد الضيف عليها؛ فبدأت «عُرَّال المَقْدَشِيَّة» بالبالبة؛ فما كان من خَدَّام الشيخ إلا أن قام بالرد عليها ببالبة كلها إساءة لها<sup>31</sup> والناس استغربوا من هذا الرد عليها - كونها شاعرة القبيلة ولسان حالها - فما كان منها إلا أن ردت بالأبيات التالية:

يَا مَيْتَدِي<sup>30</sup> يَا مَحْتَش<sup>31</sup>

من عِيَالِ الحُمَش

ذِي لَحْمَتِكْ لَوْحٍ فِي

مَعْرَاهِ وَإِلَّا عُرْسٌ

ومجاسك في يسار

الباب من جَا دِعَش<sup>32, 33</sup>

فزعل الحاضرون من فحوى كلامها، وقاموا بتحكيم الشيخ الذي هو الخَدَّام، فقالت لهم: هذا ليس الشيخ، الشيخ الذي أجلستموه في مكان الخَدَّام، فاعتذروا من الشيخ وأعادوه لمكانه وهيبته .. فأحياناً المظاهر تغرُّ وتخدع أيضاً ..

ومن ضمن التناقضات في شعرها حيث جاء أيضاً عن قتيل من قومها اسمه (أحمد) لم يؤخذ له ثأراً إلا من رجل قليل الشأن اسمه (برويان) حيث تقول:

أَحْمَدُ بَرْوِيَانُ، وَاللَّهِ لَوْ قَدْ اخْتَارَ حَسَمًا<sup>34</sup>

أي يا للعار! أثار لأحمد برويان؟ هذا ما يكون إلا إذا كنَّا نحالة، أو حتى نصير نحالة<sup>35</sup>. وهنا تسخر من شخص يقال له العَنَزِي بأنه كثير الكلام وكثير الدين وكثير الأكل:

العَنَزِي هَذَا<sup>36</sup>

وَلَوْ جَمَشُ<sup>37</sup> فِي مَقَالِي

فِي ثَلَاثَةِ عِدَارٍ

يَبْوُزُهُ<sup>38</sup> أُمِّي قِبَالِي<sup>39</sup>

وَجِئْتُ يَذْكُرُ الدِّينَ

المقاتل، فقد عُرفَ عنها، أنها كانت تحرس حقول أبيها في أشد الليالي خوفاً، وكان والدها يأمن عليها من ذناب البشر، لثقتة بقوتها واقتناع الرجال من مراودتها؛ لأن شهرتها بالصلابة كشهرتها بالجمال، وشهرتها بالشعر كشهرتها بتواضع الطبقة، لهذا طمع فيها ما كان يُسمى بالكبار، من شيوخ ومحصولي زكاة وتجار يفدون إلى المنطقة، وإلى جانب امتناعها، كانت تفضح بالشعر من يحاول التعدي عليها، وقد حاول هذا المثمر - المحصل المنكود الحظ أن يعتدي على غزال أو ينال منها فثارت في وجهه وفضحته بقصيدة ترددت أصداؤها وما تزال تتردد في أرجاء اليمن... كما في النص الشعري التالي:

يا رجال البلد قد المثمر مُخالِف

جايطوف الدرة أو جايطوف المكالف<sup>43</sup>

\*\*\*\*

قال يشتي غزال وإلا يزيد الغرام

بأضريه في القذال وإلا أربطه بالعمام

لا رجع يا رجال ماشي علي ملامه<sup>44</sup>

ويفسر هذه القوة والجزالة في الطرح الشعري وفي مقاومة الأطماع الشريرة لهذا الشخص المثمر الباحث اليمني صالح محمد اليعري بقوله: لم تكتف الشاعرة بتصوير هذا المثمر، وهو ينحرف عن مهامه بل رسمت له ملامح العدوانية والجشع حين يستغل المنصب لأهوائه الشخصية الدنيئة<sup>45</sup>.

## 2 - قصة ناصر قرأغ:

أرغم والدها - «أي غزال المقدشية» - على الزواج من شخص لا تحبه ولا تريده؛ فدخلت بالباله في ليلة زفافها، حيث أنشدت هذا الشعر الجميل:-

يا ناس ما كان ودي غير (ناصر قرأغ)

ذي كان رفيقي من أيام كان ثوي ذراع<sup>46</sup>

ولهذا لم يمنع غزالاً - كونها امرأة - من أن تكتب كذلك أشعار الحب وقصائد الغزل، وأن تعبر بصراحة عن مشاعرها تجاه الحبيب، بل ولا تتردد في ذكر اسم ذاك الحبيب<sup>47</sup>، وأيضاً لم يمنعها الطقس العام، والجو الاجتماعي الذي كان سارياً في ذلك الوقت من تحريم

اختيار المرأة لزوجها، وتحريم ذلك باعتباره عيباً كبيراً؛ فما بالك بأن تحبه أو تعشقه؟!؛ فهذا الاعتراف يعد جارحاً حتى في المجتمعات التي هي أقل تشبهاً بالتقاليد من المجتمع اليمني في حدود القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من ذلك فقد عبرت الشاعرة عن إحساسها العاطفي دون خوف؛ إنها لا تريد الزواج إلا من رفيق طفولتها «ناصر قرأغ»، حيث تنامي حب الطفولة واستطال مع استطالة الثوب الذي ترتديه الشاعرة<sup>48</sup>.

## 3 - قصة الخلافات بين أبناء قبيلتها «عنس»:

لقد قالت هذا الشعر في الربع الأول من القرن الماضي، والتمايز الطبقي على أشده، والعنصرية القبلية والمناطقية على أشدها أيضاً؛ فليس في نساءنا - ولا في رجالنا - من يساوي «غزال المقدشية» في هذا السبق، على شدة حماسها لقبيلتها، كما يدل هذا النص:

يا مرخبا ما يشدوا من (رداع)<sup>49</sup> البجد<sup>50</sup>

بالجبري ذي حروفه مثل طعم السم

قد أول الحرب ضحكة وآخر الحرب جد

يا جابري شد حملك (عنس)<sup>51</sup> هي باتيسد<sup>52</sup>

وترك الهرج ما حد من بلاده يشد

والحققة هي على (ذي سحر)<sup>53</sup> ولا (عمد)<sup>54</sup> <sup>55</sup>

ويقال بأنها قالت هذه القصيدة حينما نشب نزاع بين جماعتين تنتميان إلى عنس، فجاء أحد مشايخ القبائل المجاورة، وحاول أن يقحم نفسه حكماً بين الطرفين، وعرفت غزال أن أحداً لم يجترأ ولم يحكمه، وكان قد بدأ يتبجح ويلقي الأوامر فخاطبتها قائلة:

يا مرخبا ما يشدوا من (ذمار)<sup>56</sup> البجد

مرحب ملان قاع (شرعم)<sup>57</sup> وانت حمل وشد

بالقايفي ذي كلامه مثل طعم السم

يا سعد زوخ بلادك (عنس) هي باتيسد

والهنجمة هي على (ذي سحر) ولا (عمد)<sup>58</sup>

وهنا ندرك بأن هناك اختلاف في سياق هذه الأبيات، من حيث المناطق كرداع وذمار، واختلاف في الشخصيتين كالجابري والقايفي، واختلاف آخر في إضافة أشطر

من الأبيات الشعرية وحذف أخرى؛ فربما كان ذلك في واقعيتين مختلفتين، وربما أيضاً في نفس الواقعة الواحدة؛ وهذا يدلنا بأن عدم توثيق تلك الأبيات والأشعار والحكم توثيقاً صحيحاً أورد مثل هذه التناقضات والاختلافات الشكلية وإن كان المضمون واحداً.

وهنا تخاطب بني بخيت - من قبائل منطقة الحذاء<sup>59</sup> - حينما أخذوا غنم بريها - بفتح الباء وسكون الزاء وتشديد الياء، وهو ابن الأخت فيقال فلان بزي فلان؛ أي أنه خاله أخو أمه - الصوفي من الجرشة، بقولها:

هاخفوا الفضول ما أحد من بلاده يشد  
والحققة هي على (ذي سحر) ولا (عمد)

وعمد محل بني العمدي، وذي سحر وإياهما عمد وذي سحر<sup>60</sup>.

#### 4 - قصة الخلافات بين القبائل:

سجلت الشاعرة «غزال المقدشية» قصيدة عن الخلافات القبلية التي كانت تثور من أونة إلى أخرى فيما بين قبيلتها «عنس» والقبيلة المجاورة لها «الحذاء»، وقد وجهت قصيدتها إلى سرحان أسلمي وهو واحد من شعراء قبيلة «الحذاء»:

غزال قالت وصلنا وقت فيه اشجان  
شرقت لا ما وصلنا وقت مختاني<sup>61</sup>

لكن على الله يحفظ خبري المصتان<sup>62</sup>  
حديثي الصدق من قلبي ولساني

من سار بالكذب هو بين العرب مهتان

مذموم، سمأه رب الملك بهتاني

حاييت في دار جدي نكرم الصيفان

عند العرا كبش ما بنا نرحم الضاني

يا مرحب اقوال جات من بادع<sup>63</sup> القيفان

السلمي بيت عرسه طول الأزمان

ذكرت ذاك الولد من عدة الصبيان

والقتل عادة تناله كل شجعان

تتناول الحرب بعده تطوي العدوان

لا ما علي يأخذ الشريه بلخقان  
وعاد بغثيك من شي يدخلوه بستان  
له أمر برشا وخضرا مثل الأغصان  
ما نزرع إلا فواكه توضع الأوطان  
يقسموها هدايا للملوك عاني<sup>64, 65</sup>

#### 5 - قصة الحرب بين عنس والحذاء:

اشتدت الخلافات والمنازعات في عصر «غزال المقدشية» بين قبيلتين عنس والحذاء المتجاورتين، وبينهما وبين القبائل الأخرى، وكان الخلاف على المرمى وعلى الحدود من أهم الأسباب المؤدية إلى المنازعات بين هذه القبائل وهي منازعات تكاد تنتهي دائماً بالحروب.. وكان الشعراء - هم الناطقون باسم القبيلة - يتدخلون لإطفاء فتيل الحرب أو إشعالها<sup>66</sup>. فكان على شاعر القبيلة أن يتصدى لشعراء القبيلة الأخرى بما يمتلك من موهبة شعرية، وبلاغة أدبية من أجل تجيير الحجة لقبيلته، وكذا من أجل التغني والتفاخر بأخلاق هذه القبيلة وشجاعة وبسالة أبنائها... الخ.

ويبدو أن غزالاً كانت وحدها شاعرة قبيلة المقادشة وقبائل عنس، في حين كان لقبيلة الحذاء أكثر من شاعر، منهم: «جبران توبان»، و«سرحان توبان»، و«علي أحمد سالم البخيتي»، و«علي بن صالح الجميزة»، وغيرهم.. وكان عليها أن تتصدى لهم جميعاً، وأن يكون صوتها أرفع من أصواتهم، وقد بعثت إليهم ذات مرة بقصيدة والحرب دائرة بين القبيلتين جاء فيها:

بالله بالله العجزاء الهوب

ذي في الهوا صفيح جنحائها<sup>67</sup>

شلي لنا خط من بيت الذنوب

حد الحاء والمساء ثوبانها

لا عند ذي قد معه سبعه شعوب

المشرف ذي سما جيرانها

وايش كلفك يوم غرتو<sup>68</sup> للحبوب

لا بلها شان معظم شأنها

استعلم الشرق والا في الغروب



هي دولة الحق للفظرة وللغاشير<sup>74</sup>

غير المشايخ تبا الطمعة لها العدوان<sup>75</sup>

6 - قصة سارق الجمل:

وتروي الأخبار أنه حصل بينها وبين الشاعر علي بن صالح الجُمَيْرَة - من قبيلة الحَدَاء - مساجلاتٍ شعريّة، وهو من الشعراء المنافسين لها، فعجز ذلك الشاعر عن منافستها في ميدان الشعر فلجأ إلى سرقة جملها اللقّب (خرصان)؛ فما كان منها إلا أن أصابته بنار شعرها فاحترق - وتعدّ هذه الأبيات البالّة التاريخية للشاعرة غزال المقدشية ولا تزال تُغنى حتى يومنا هذا:

يا الله يا مُنصِفَ المظلومِ بَكَ تَكِلْ

لا تَقْهَمْهَلْ يا إلهَ العرشِ فأنا عَجَلْ

انصفتُ لي من علي صالح جُمَيْرَة قَتِلْ

جعلَ لهُ الصوبَ يُمسي من رسيبها يَزِنْ

ما عاد أحدٌ يُبكي الميِّتَ وقُلْ لهُ بَحْلْ

وبعضُ الأصحابِ، عَيَّنَ صحبته ما تَحِلْ

عَرَّانَ قالتُ تعالوا يا وحيه القَبْلْ

أدي لكم حكمكم لا يَنْزِلْ ولا يَنْدِيلْ

الهِيجَ به هيجَ، والنجمَ بدلها رَحِلْ<sup>76</sup>

حاكبر يوم قتلتم يا عَرَّانَ الغُرْلْ<sup>77</sup>

7 - قصة سرحان الأسلمي:

ولم يقتصر هجومها على ذلك الشاعر / علي بن صالح الجُمَيْرَة (سارق الجمل) فحسب، بل أخذت تهاجم كل من وقف إلى جانبه بكل جرأة وشجاعة فهي تهاجم الشاعر / سرحان الأسلمي - أحد شعراء قبيلة الحَدَاء - الذي وقف إلى جانب الشاعر الجُمَيْرَة فكتبت إليه قصيدة أخرى تهاجمه فيها قائلة:

يا الأسلمي ذي فعلتِ السُّمَّ والعِلْمُ

فكيتُ بابَ البلا والدار ذي مقفون

دَيَّيتُ من وادي المِضْلَاحِ لا النُّصْلَ<sup>78</sup>

وفُعلتُ نفسَكُ على خلقِ الله المسنون

قد سارَ يطلع ولا استرَ يحكمُ اللّزْلُ



صورة أخرى منخيلة للشاعرة والحكيمة غزال المقدشية

قد حذّ عثر في غنم ضيفانها

يا ميلنا ما نقاضي في العيوب

لا ما تلاقي خلقَ ميزانها

الدهر غاوي وعند اجرة غتوب

حران ما ينقطع مجراتها

فَنَحْثُ بابَ الشقاية والحروب

لا ما نكمل حبوب مخزاتها

واربع مائة ذي معك خلف الثقوب

ما ينفعك لا عكر دخانها

هو سيلنا لا نزل شل الصلوب

وكل وادي قلغ عضانها<sup>79</sup>

ومن شعرها أيضاً، قولها للشيخ / علي بن ناصر الشغدري معاتبته خروجه مع الجيش النظامي إلى قريبتها «خَوَرَوْر»:

والله لو ما حَوَرَوْر يا علي ناصر

إن الحَدَاءَ ذي تجر الغيد من عبوان

حليّت رُغن<sup>80</sup> النمر وانا عليك قَادِر

ما بين قين<sup>81</sup> وكوماني<sup>82</sup> وبين ثوبان<sup>83</sup>

ما يدري إلا وهو وسط الهوى المزقول<sup>79</sup>

هو يصلب<sup>80</sup> الحول ذي ما ينسل البتل<sup>81</sup>

والحب يوييه ذي قد واديه مغبول

من شل مال القبايل فالقضا مثله

ويدي اللين منه عرض وإلا طول

ذلحين<sup>82</sup> بشريك من قتل وراقتله

لا ما يقع يوم حد قاتل وحد مقتول

العلم أيش ذي يداوي هذه العلم؟

أيش ذي يداوي حريق القلب ذي معلول؟

8 - قصتها مع القاضي أحمد:

ويورد الأستاذ / مطهر علي الإرياني في معجمه،

حكّمها بين متخاصمين اختصما فيما بينهما؛ حيث

خاطبت قاضي المحكمة واسمه (أحمد):

يا مَرَحِبَا قاضي أحمد<sup>83</sup> كُرسي الزّيدية<sup>84</sup>

قد جيئت سديّد<sup>85</sup> بين الشّمخ العاليين

سوا سوا يا عباد الله متساويين

ما أخذ ولد حر والثاني ولد جاريه

فقال القاضي أحمد الذي رُحِبَ به الشاعرة: لقد

حكمت غزال، وذكر الطرفين بأنهما إخوة فعادوا إلى

التأخي والوفاق والصّلاح<sup>86</sup>.

ويورد القاضي والمؤرخ والعلامة محمد بن أحمد  
الحجري اليماني في كتابه (مجموع بلدان اليمن  
وقبائلها) بأن الشيخ / مثنى الشّغدي الذي قالت له  
«غزال المقدشيّة» حين وصل إلى خوزور للإصلاح بين  
المقادشة فمن قول غزال له:

يا شغدي يا مثنى كُرسي الزّيدية

قد جيئت سديّد بين الشّمخ العاليين

إخوة سواء يا عباد الله متساويين

ما أخذ ولد حر والثاني ولد جاريه<sup>87</sup>

وتصف «غزال المقدشيّة» لشوكان وهي قرية

أخرى في مخلاف منقذة من بلاد ذمار، ومنها الشيخ /

علي مثنى الجرادي حيث تقول:

غبني لمن قل ربعه عينو شوكان

من حين مات الجرادي سقوهم فاطر

ما زاد نفعتهم الدولة ولا السلطان<sup>88</sup>

ومن هنا فإننا إزاء موهبة شعرية وحكيمة إنسانية

لم تستطع ظروف البيئة الخاصة بها، ولا ظروف

اليمن العامة، أن تحول بينها وبين أن تفرض نفسها

على الأدب والأدباء، لا بل تضع اسمها بكل جدارة في

قائمة الشعراء والحكماء المشاهير في بلادنا اليمن.

## المواهب

1 - الخمس: وهي فئة من الشعب تقع في نهاية التركيب

الطبقي أو الفئوي في اليمن، وتضم هذه الطبقة أو الفئة

الحلاقين والجزارين والدواشين وأحياناً يطلق عليهم

اسم (المزينة، جمع مزين أو مزيّنة) أما البردوني فيورد

في كتابه (رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه) في

الصفحة 336: «يمكن اعتبار الطبقات كالتالي: الطبقة

الأولى: الهاشميون، الطبقة الثانية: كبار القضاة وكبار

التجار، الطبقة الثالثة: الشيوخ وكبار المزارعين، الطبقة

الرابعة: المتوسطون من فلاحين ملاك وجنود وصغار

تجار، الطبقة الخامسة: أصحاب المهن المتواضعة:

كصانعي الأحذية، وضاربي الطبول، وحالقي الرؤوس،

ونذحي المواشي، وسائر الخدمات العامة..

2 - البقش: ومقردها بقشة، وهي وحدة نقدية سابقة

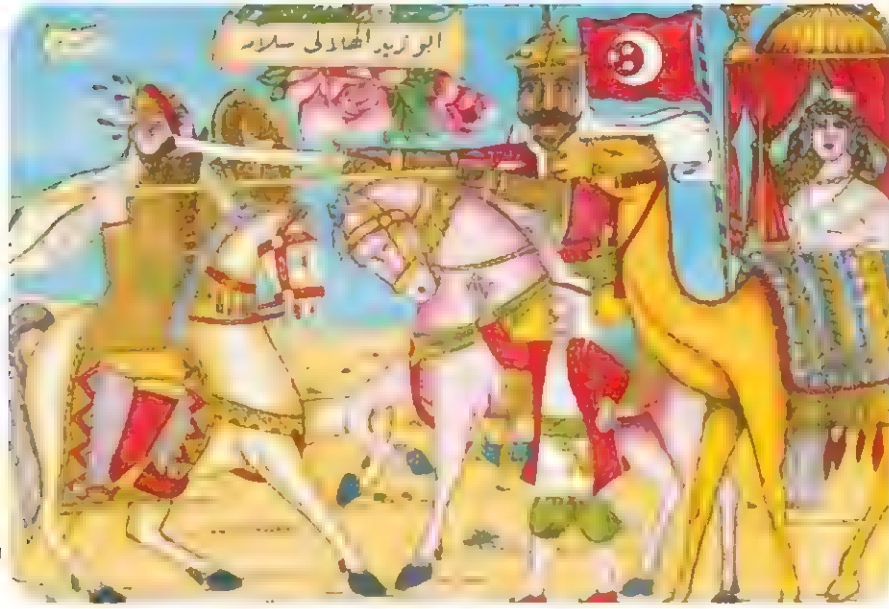
كانت تستخدم في المملكة المتوكلية اليمنية والجمهورية

العربية اليمنية. وتشكّل (40) بقشة واحد ريال

يمني، البقشة هي عملة برونزية سُمكها حوالي (27)

مم، وقد استخدمت هذه العملة بعد الاستقلال اليمني

من الإمبراطورية العثمانية، وكانت في الأصل تستخدم



## سيرة بني هلال ، بين الشفاهية والتدوين

أ. محمود رمضان الجبور - كاتب من الأردن

### الحكاية الشعبية

الحكاية لغة من الفعل (حكى \ يحكى) أي قص يقص وسرد يسرد ، وأخير قصة حدثت على وجه الحقيقة أو الخيال<sup>1</sup> وهي بذلك تشمل الحكايات الخرافية التي تعود لبدايات وعي الإنسان العاقل لذاته ، ومحاولة تفسيره للموجودات والأحداث حوله ، ثم إن بعضها أنشئ في زمان ما لمجرد الإمتاع والتسلية وتزجية الوقت، ويغلب عليها النسق الغرائبي العجائبي والخوارق والمغامرات<sup>2</sup>.



## الحكاية والأسطورة والخرافة :

## 2 - بنية الحكاية الشعبية

يعد فلاديمير بروب الناقد الروسي، أول من وضع تصنيفاً بنويماً شكلياً للحكاية الخرافية، ومهد للدراسات البنيوية الأخرى، التي وسعت منهجيتها في التحليل لتطبق على السرد بصفة عامة، والرواية والقصة القصيرة بصفة خاصة، وقد اتسق معه في ذلك رولان بارت وكريستيان وولف.

وتتلخص نظرية بروب بالنقاط الآتية:

✱ العناصر الثابتة في الحكاية هي وظائف الشخصيات، لا الشخصيات، والوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للحكاية.

✱ عدد الوظائف في الحكاية محدود لا يزيد على واحدة وثلاثين وظيفة.

✱ تتابع الوظائف متشابه دائماً، فهي تتراصف حسب محكي واحد، ولا تخرج عن الوصف أبداً، ولا يستثنى بعضها بعضاً، ولا ينافي بعضها بعضاً.

✱ كل الحكايات تنتمي فيما يتصل بنيته إلى النمط نفسه.

ويقصد بروب بالوظيفة (الحدث) الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالاته في التطور العام للحكاية، وقد لاحظ بروب أن هذه الوظائف مترابطة فيما بينها بضرورات منطقية وجمالية، وأن عدداً منها تتجمع في نظم ثنائية وأن عدداً آخر يلتقي في مجموعات أكبر، والوظائف في مجملها تمثل وحدة قياسية يمكن تطبيقها على جميع الحكايات الخرافية.

ويقدم بروب نموذجاً عاماً للحكاية الروسية أسماه المثال الوظيفي، وقد صار هذا المثال منهجاً صالحاً للتطبيق على كل خرافات العالم، وامتد ليشمل الأجناس السردية الأخرى، ثم تعدى إلى عموم الأجناس الأدبية<sup>8</sup>. وقد طبق نهج بروب مجمل دراسي الحكاية الشعبية، ومنهم نبيلة إبراهيم<sup>9</sup>. وقد طبق طه الهباهبة نظرية بروب في تحليله لعدد من الحكايات التي جمعها من محافظة معان، جنوب الأردن<sup>10</sup>. إن الحكاية الشعبية في الأردن جزء من الحكاية في الوطن العربي والعالم.

يصر كثير من الباحثين على التفريق بين الأسطورة والحكاية، غير أن ثلاثة مفاهيم هي الحكاية والخرافة والأسطورة لا بد من التفريق بينها إجرائياً وإن كانت متداخلة، فالأسطورة تتصل بالميثولوجيا، وهي ذات طابع ديني، إنها مغامرة العقل الأولى كما يسميها فراس السواح، تتميز الحكاية الشعبية كما يرى (فراس السواح) عن الحكاية الخرافية والحكاية البطولية بهاجسها الاجتماعي، وموضوعاتها التي تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة<sup>3</sup>، وهي جزء من محاولة الإنسان لتفسير الموجودات والأحداث، أما الحكاية فلا يبعد أن يكون بعضها تطور عنها، ثم إنها أخذت تلويناتها الشعبية حسب البيئة وتحولات المجتمع الثقافية وهي «الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخص ومواقع تاريخية»<sup>4</sup> أما الخرافة فتتصل بما لا يقبله العقل من حكايات وأخبار غرائبية، وتبدو الشفافية من أهم سمات الحكاية، في حين تتصل الأسطورة بالمكتوبات، وهي في العربية من الفعل (سطر) أي كتب.

وينتسب إلى الحكاية ما يدعونه في مصر (الحدوتة) ويعنون بها الحكاية القصيرة (الأقصوصة)، على طريقة إخواننا المصريين في التصغير على وزن (فَعُولَة) وهي من الفعل (حدث يحدث) وهي عند أهل البادية السالفة.

## 1 - أهمية دراسة الحكايات

الحكاية الشعبية مكون رئيس من مكونات ثقافة الإنسان، ذلك أنها تبدأ مع الوعي المبكر للطفل، وهي حيز خصب للدراسات الاجتماعية والثقافية والإنثروبولوجية والنقد الأدبي، غير أن دراستها عربياً بقيت مهمشة لأنها قياساً على الأدب الفصيح، تبقى هامشية<sup>5</sup>.

مع أن دراستها من الأهمية بمكان، من حيث إنها تنتمي للأدب الشفاهي الأكثر قدرة على التعبير عن المضامين والمكونات الحقيقية لثقافة غالبية الشعب<sup>6</sup>. كما أنها مكون رئيس من مكونات الأدب غير الشعبي<sup>7</sup>.

لا بد من الإشارة - هنا - إلى أن الخصيصة الشفهية للثقافة الشعبية لا توحى باختزالها في الذاكرة الشفهية فحسب، فمفهوم الكتابة لا ينبغي أن يُنظر إليه من منظور لغوي وكفى، حيث إن هناك جماعات تكتب على الجسد، «الوشم» مثلاً، كما هو ملاحظ في مصر والسودان والمغرب. كما أن هناك من المأثورات الشعبية التشكيلية ما يتوسل بالخط، وباللغة المكتوبة. انظر: محمد حسن عبد الحافظ، المأثورات الشعبية والمجتمع المدني: المدخل الفولكلوري للتنمية، ضمن كتاب: المجتمع المدني: رؤية ثقافية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002، ص 74-76.

### ملخص السيرة الهلالية

تنقسم السيرة الهلالية إلى ثلاثة أقسام :

✱ القسم الأول: يصف تاريخ بني هلال في الجزيرة العربية، في اليمن ثم نجد، وتذكر من شيوخهم وفرسانهم جابر وجبير ابني المنذر الهلالي، وقد رحل جبير بأمه إلى نجد وصار فيما بعد سلطانها، ومن نسل جابر الأمير حازم والأمير رزق، وكانا يحكما في ناحية من نواحي اليمن، وقد تزوج الأمير رزق بنت شريف مكة وولدت منه ولدا أسمر اللون أسماه بركات، وهو الذي لقب فيما بعد بأبي زيد.

✱ أما القسم الثاني فتدور حوادثه حول رحلة بني هلال إلى نجد التي ألجأتهم إليها مجاعة أصابت موطنهم في اليمن. وتتحدث السيرة عن حروب دامت سنين في نجد بين فروع بني هلال.

✱ وتدور حوادث القسم الثالث حول الرحلة الهلالية إلى الغرب، حيث رحل أبو زيد مع أتباعه إلى تونس ليهرب من أرض خصبة لما حلت المجاعة بنجد، ثم اتصا بهم بالبربر وصراعاتهم مع الزناقي خليفة وذياب بن غانم، وقد انتهت بقتل الزناقي خليفة، ثم اختلف الهلاليون فيما بينهم على قسمة أملاك الزناقي خليفة وثار حرب بين أبي زيد وذياب انتهت بقتل ذياب أبا زيد<sup>11</sup>.

وبغض النظر عن الاختلافات في روايات للسيرة، فإن ما يجمع بينها هو مجموعة من القوانين لخصتها د. نبيلة إبراهيم بقانون البداية والنهاية، حيث ينطلق الحدث من السكون للإثارة، حتى يعود للاستقرار مرة أخرى، وإذا طالت السيرة، تكررت الرحلة، وذلك حسب القانون الثاني، قانون التكرار، حيث يكرر البطل فعلا ما حتى ينجح، أو يتكرر حدث دون نجاح حتى يأتي البطل فينجزه على أكمل وجه. ثم هناك قانون الثلاثة، وهو ينطبق بشكل مثالي على السيرة الهلالية - الشعراء الثلاثة المتجولون، القسمة على الأبناء الثلاثة - وكان جسد السيرة الشعبية، والحكاية الشعبية بوجه عام لا يكتمل إلا بتلك القوانين.

لا تكفي دلالة «الاختلاف» وحدها لتصنيف علاقة الثقافة الشعبية بالثقافة السائدة (والأخيرة هي الثقافة التي تعمل - عبر أدوات السلطة - على الإغلاء من شأن قيم سوسيوقرافية على حساب قيم سوسيوقرافية أخرى)، قد نحتاج إلى أن نستبدل بها دلالة «التناقض» في سياقات كثيرة، حيث إن مفهوم «الاختلاف» ينسحب على مفهوم «التنوع» من جانب، أو على مفهوم «القطيعة» من جانب آخر. الثقافة السائدة - الموسومة أيضًا بالثقافة العالمية - تتسم بطابعها المؤسسي، وبخصيصتها التدوينية وبطابعها المنهجي الدقيق (ثمة شكوك في أدبيات ما بعد الحداثة حول مصداقية «المنهجية» هذه<sup>1</sup>). على حين يغلب على الثقافة الشعبية الطابع الشفهي، وبطابعها العفوي التلقائي والموروث الذي يجسد تجارب المجتمعات الشعبية - تاريخيًا - في مختلف أصعدة حياتها. لكن شفوية الثقافة الشعبية وتلقائيتها لا تعني وقوعها في دائرة السطحية واللاعقلانية واللامنهجية، كما تدعي بعض الأجهزة الثقافية السائدة: إنها تعبير عميق عن تمثيلات معقدة تنتجها الجماعة، تتوسل بواسطتها فهم الظواهر وإدراكها، ومحاولة التأثير عليها وتوجيهها، من منظورات أسطورية وخرافية وجمالية، ومعرفية أيضًا، سواء بواسطة وسائل شفوية أو بصرية أو كتابية.



فكانت بين 457-464 هـ أو أن كان بنو هلال في صعيد مصر، وهي مجاعة عمت معظم مناطق الخلافة الإسلامية، ويبدو أنها سبب (تغريبة) بني هلال وقبائل عربية أخرى من مصر صوب تونس والجزائر وليبيا (تدعوها المصادر أفريقية) والمغرب العربي.<sup>16</sup>

والراجع لدى الباحث أمران: الأول أن قبائل عربية كثيرة انداحت مع توسع المد الإسلامي، فوصل بعضها إلى أرض الكنانة منذ القرن الأول الهجري، والتشر بعضها في شمال أفريقيا، ويبدو أن أغلبها قبائل بدوية<sup>17</sup>، والثاني أن صراعات على السلطة في ولايات إسلامية في فترات مختلفة أدت إلى استعانة بعض الأمراء بتلك القبائل فظهرت صراعات قبلية متعددة<sup>18</sup>، من تلك الصراعات ما هو تليد غذي من جديد، كان نتيجتها ما أشار إليه ابن خلدون من تخريب طال العمران في بعض حواضر شمال أفريقيا، وقد تبعه في تلك النظرة إلى بني هلال والقبائل العربية التي انتشرت في الساحل الأفريقي التي يسميها (العران) بعض مؤرخي الغرب ومنهم (E.F. Gautier)<sup>19</sup> و (Golvin)<sup>20</sup> ومما ذكره المقرئ «وكان بطرابلس الغرب وما والاها زغبة بن أبي ربيعة بن نهيك الهلالي وإخوانهم رياح وهما قبيلتان من العرب، بينهما حروب وعداوة، فأحضر الوزير مكي الدولة أبو علي،

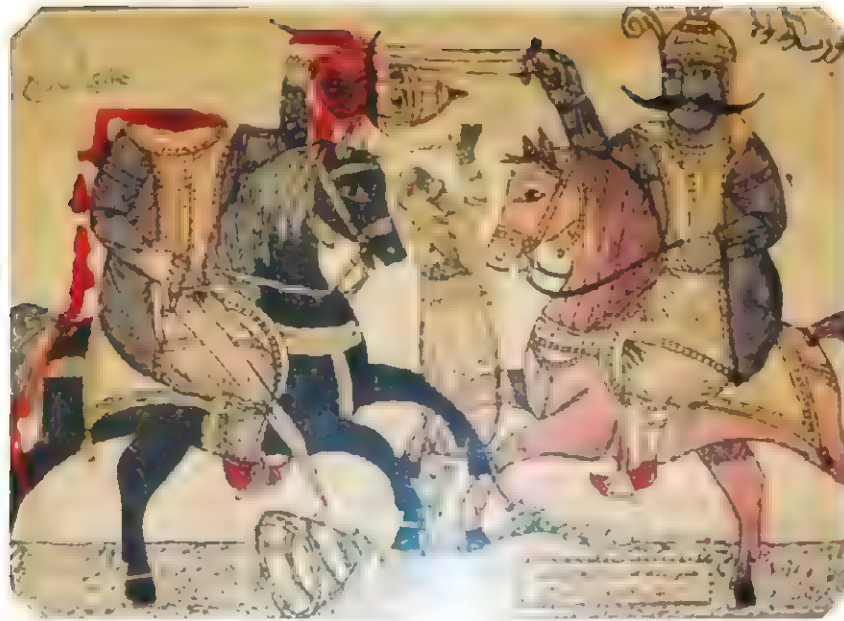
### في تاريخية الحدث

#### 1 - صراعات قبلية:

تشير أغلب الروايات إلى أن بني هلال يرجعون إلى عامر بن هلال بن صعصة، ومن نسله صحابي يدعى قبيصة بن مخارق - رضي الله عنه - كما وتشير المصادر إلى أن بطولهم توزعوا بين صعيد مصر وليبيا والمغرب العربي، بينما استقر بعضهم في حلب، أما ديرتهم التي ارتحلوا منها فبرية نجد<sup>12</sup>. من ذلك ما ذكره البكري أن الحجاز اثنتا عشرة داراً، منها دار بعض هوازن، وجل هلال<sup>13</sup> وذكر الاصطخري أن الغالب على نواحي مكة من المشرق بنو هلال<sup>14</sup>.

وعن سبب هجرتهم إلى شمال أفريقيا تذكر تلك المصادر أن سنين قحط وجذب ثمان مريت عجافاً على نجد جعلتهم يرتحلون طلباً للماء والكلأ. والمرء لا يسلم لتلك الروايات التي تذكر بقصة سيدنا يوسف - عليه السلام - والسبع العجاف التي تليها سبع يمطر فيها الناس، فليس من اليسير القبول بأن الترحال طلباً للمرعى يجعل تلك القبائل تتجاوز الهلال الخصيب بكل خيراته وأنهاره ثم حوض النيل ودلتاه حتى تصل المغرب العربي<sup>15</sup>. أما المجاعة التي تتحدث عنها المصادر





كثير مما نهب من قصور بني باديس من الأسلحة والعدد والآلات والخيام وغيرها إلى القاهرة، فكان ليوم دخولها القاهرة أمر عظيم من اجتماع الناس واعتبار أهل البصائر بتقلب الأحوال، نقل العزيز بالله من كان معهم من بني هلال وسليم إلى مصر، وأنزلهم بالجانب الشرقي من بلاد الصعيد وأقاموا هنالك وأضرروا بالبلاد إلى أن ملك المعز بن باديس القيروان<sup>21</sup>.

ثم يذكر ما حصل بين بني سليم وبني هلال من صراعات حيث يقول: «فسارت العرب إلى برقة، وفتحوا أمصارها؛ وكتبوا لإخوانهم الذين بشرقي الصعيد يرغبونهم في البلاد؛ فأعطوا من الدولة دينارين لكل واحد، ومضوا إلى أصحابهم؛ فتصارعوا على البلاد، فحصل لسليم الشرق، ولهالال المغرب وخرى المدينة الحمراء، وأجدانية وسرت، وأقامت بطون من سليم وأحلافها بأرض برقة، وسارت قبائل دياب وعرق وزغبة وجميع بطون هلال إلى إفريقية كالجراد المنتشر، لا يمرون بشيء إلا أتوا عليه، حتى وصلوا إلى إفريقية سنة ثلاث وأربعين، وكان أول من وصل منهم أمير رباح، مؤنس بن يحيى العنزي، فاستماله المعز بن باديس، وكثر عبثهم في البلاد، ونادوا بشعار المستنصر، فبعث إليهم المعز العسار،

الحسن بن علي بن ملهم بن دينار العقيلي، أحد أمراء الدولة، وكان رجلاً عاقلاً وسيره إلى زغبة ورياح بجلع سنية وأنعام كثيرة، وأمره أن يصلح ذات بينهما، ويتحمل ما بينهما من ديات، ويفديه بالزيادة في إقطاعاتهما فلما تم له ذلك أمرهم بالمسير إلى المعز بن باديس، وأباحهم دياره، وتشدد في هذا الأمر حتى توجه المذكورون إلى ديار ابن باديس وملكوها، وجمعوا ذبوله عليه، وقلموا أظفارهم، وضيقوا خناقه حتى لم يتمكن من قتالهم إلا مستنداً إلى حيطان إفريقية وذلك أنهم ملكوا برقة، فسار إليهم المعز فهزموه، وتبعوه إلى إفريقية، وحاصروا المدن، فنزل بأهل إفريقية بلاد لا يوصف، فخرج إليهم المعز في أربعين ألفاً وقاتلهم، فهزموه إلى القيروان ثم جمع ثمانين ألفاً وقاتلهم، فهزموه، وأكثروا من القتل في أصحابه، وحاصروه بالقيروان وأقاموا يحاصرون البلاد وينهبون إلى سنة تسع وأربعين، فانتقل المعز إلى المهديّة في شهر رمضان منها، حتى نفدت أمواله، وقلت عنده، وتفلت منه رجاله، وأشراف على التلف؛ فلم يجد سييلاً غير أعمال الحيلة في خلاصه فخرج متخفياً في زي امرأة حتى انتهى إلى المهديّة، فاستولت العريان على حرمه وداره وغلمانها، وقتلوا الرجال وسبوا النساء، وانتهبوا ما كان في دوره وقصوره؛ وعاقوا في البلد ينهبون ويأسرون ويقتلون، فخربت القيروان حينئذ إلى اليوم، ووصل

فأوقعوا بها، فخرج إليهم في ثلاثين ألفا فهزموه؛ وفر بنفسه وخاصته إلى القيروان، فنهبوا جميع ما كان معه، وقتلوا خلقا كثيرا، وحصلوه بالقيروان حتى هلكت الضواحي والقرى، واقتسم العرب بلاد إفريقية في سنة ست وأربعين؛ وكان لزغبة طرابلس وما يليها، ولمرداس بن رياح باجة وما يليها، ثم اقتسموا البلاد ثانيا، وكان لهلال من قابس المغرب، وهم رياح وزغبة والمقل وجشم وترنجة والأسيح وشداد والخلط وسفيان ونصوح الملك من المعز بن باديس فركب البحر في سنة تسع وأربعين؛ فدخل العرب القيروان واستباحوه وخربوا مبانيه، فتفرق أهله في البلاد ثم أخذوا المدينة وحاربوا زناتة من بعد صنهاجة، وغلبوهم على الضواحي واتصلت الفتنة بينهم فخربت إفريقية بأسرها، وصيروا البربر لهم خولا، ومات المعز بن باديس سنة أربع وخمسين وأربعمائة وكان المستنصر لما بعثهم إلى إفريقية جعل المؤنس بن يحيى المرديسي ولاية القيروان وباجة، وأعطى زغبة طرابلس وقابس، وجعل الحسن بن مسرة في ولاية قسنطينة؛ فلما غلبوا صنهاجة ملك كل منهم ما عقد عليه، فاشتد عيثرهم وإفسادهم»<sup>22</sup>.

## 2- في صعيد مصر:

ترتبط هجرة القبائل الهلالية إلى الصعيد المصري عند المؤرخين أن الفاطميين أرادوا بذلك تفادي خطرهم لأنهم أصبحوا قوة ضاربة بيد القرامطة، خاصة عندما عزم القرامطة على قطع صلتهم بالفاطميين، ذلك أن استقرار الفاطميين بمصر أوجد فيهم ارستقراطية أبعدتهم عن المبادئ الأولى التي من أجلها كانت مزاعمهم تتجه نحو الجماهير الشعبية المستضعفة، فالغرض الحقيقي إضعاف هذه القبائل بحصرها في أرض قاحلة، إلى أن استشرت المجاعة الكبرى التي تذكرها المصادر، والتي أرغمت الناس على استفاف التراب.

## 3 - الهجرة إلى المغرب العربي :

كان للأحداث السياسية والاقتصادية الدور الفعال في تحريك الجموع الهلالية، وقد رأى المؤرخون أن انقلاب

المعز بن باديس الصنهاجي على الفاطميين سنة 440 هـ ودعوته للخليفة العباسي بدل الفاطمي المستنصر أثار أحقاد هذا الأخير ودفعه إلى توجيه القبائل الهلالية انتقاما منه حين قطع خطبته وباع الخليفة العباسي أبا جعفر بن قادر، وقد وجد المؤرخون الغربيون في هذه الحادثة فرصة لوصف القبائل الهلالية بأبشع الأوصاف.

وسواء أصبح أن الوزير اليازوري نصح الخليفة الفاطمي بإرسال تلك القبائل إلى المغرب للتخلص منهم إثر تعاظم كرههم للفاطميين وتفشي الجوع والفقر في مصر وعموم الديار الإسلامية 446-454 هـ، أو لمعاقبة ابن باديس الصنهاجي فإن تلك الحركة لتلك المجاميع البشرية ذات الجذور العربية الأصلية غيرت وجه التاريخ إلى يوم الناس هذا<sup>23</sup>.

## تدوين السيرة

العربي لقد كانت القبائل الهلالية -في تلك الفترة على الأقل- تحافظ على طابعها الأعرابي القح، وهي في معاشها لا تعتمد على ما أفرزته الطبقات الفاطمية الجديدة، وهي في ضعتها وترحالها لم تتغير كثيرا عن طبيعة منشئها الأول، وقد استطاعت بفضل تلاحمها أن تحافظ على الطابع العربي، في شكله ومضمونه دون أن تمسه عوارض التحول والتغير. لقد كان لهذه الميزة مفعولها الحي في نقل العروبة إلى البقاع التي مرت تلك القبائل بها أو اتخذتها مستقرا ومنها منطقة المغرب العربي.

وكان من الطبيعي أن تتلبس هذه التغريبة بأشكال شفوية من أخبار وقصص ترويه الذاكرة الشعبية عن حركات القبيلة الداخلية في شتى مظهراتها الفردية أو الجماعية، كالبطولة والنجدة والعفة والكرم والشهامة، وغيرها مما كان محط اهتمام الفرد والقبيلة على حد سواء.

جاء في بعض روايات السيرة الهلالية «فلما انتهى الأمير حسن من هذه الأبيات وسمعها السادات الكرام استحسناها غاية الاستحسان، وسجلها زيد بن مانع

في الديوان لتبقى لهم ذكرى في طول الزمان» كما تشير بعض الأخبار أن السلطان حسن بن سرحان سجل الحوادث التي حصلت في بلاد نجد في كتاب<sup>24</sup>.

يرجح الباحث أن السير الشعبية بمجملها بدأت نصوصا كتابية في العهد المملوكي في القاهرة ودمشق ثم انتقلت إلى الشفاهية وتلونت بلون البيئة التي عاشت فيها.

وقد أخذ بعض الباحثين ومتلقي السيرة الهلالية مثل هذه الأخبار على أنها حقيقية، مستندين إلى أن العرب كانوا يسجلون أيامهم وأخبارهم وأحداثهم ويضبطونها في الأوراق كما سمعوا بها أو شاهدوها. وأن تدوين الأحداث يقوم على أساس تقدير الناس لها والخوف من تزييفها وتشويهها<sup>25</sup>.

بينما يرى باحثون آخرون أن العرب نقلوا معهم لبلاد المغرب إرثهم الثقافي الذي يمتد إلى العصر الجاهلي بما

فيه من أساطير وخرافات، وعلى رأسه نمط القصيد وإنشاده وهو ما شكل النواة الأولى لما سمي لاحقا السيرة الهلالية أو التغريبة<sup>26</sup> ليس من الثابت أن أحدا من الهلاليين، شيوخا كانوا أو رواة حافظين قد قام بتدوين شيء من تلك الأحداث، والذي أراه أن ما جرى لتلك القبائل في مسيرها للمغرب وصراعاتها القبلية كان يروى مشافهة على نسق السرد الحكائي الشفاهي، ينقلها الأبناء للأبناء والأجداد للأحفاد، والراجح لدي أن قرنين من الزمان على الأقل مرّ قبل أن تكتب تلك الأحداث، وقد جرى لها ما جرى للحكاية الشعبية من تغير، كما يقولون في سرد الحكاية الشعبية (الحكاية على 100 رواية).

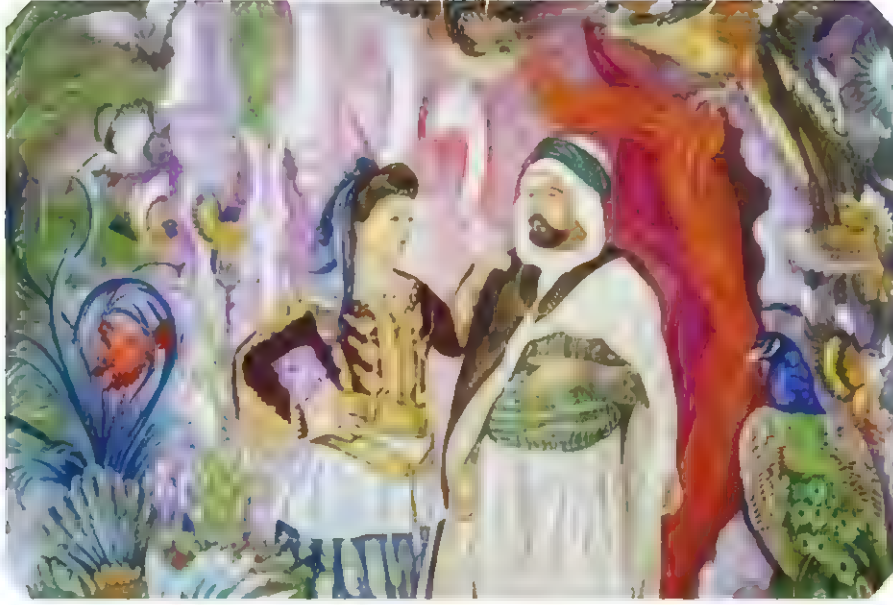
ولعل أهم ما يميز السير الشعبية هو الانفتاح الثقافي التراكمي، وهو ما أسماه شوقي عبد الحليم، التراكم السيري الملحمي<sup>27</sup>.

## الهوامش

- 4 - قردريش فون ديرالين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار العلم، بيروت، لبنان 1973 م، ص 154. وينظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة: ص 21-20. ونبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، ص 91.
- 5 - ينظر: الحكاية الشعبية في التراث المغربي ندوة لجنة التراث، الرباط، 2005، ص 1.
- 6 - ينظر: الحاج بن مؤمن، وفي الحكاية مأرب أخرى، من أعمال ندوة الحكاية الشعبية المغربية، ندوة لجنة التراث، الرباط، 2005، ص 135.
- 7 - أحمد بسام ساعي، الحكاية الشعبية في اللاذقية، ص 12.
- 8 - فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة الغربية للنشر، 1986، ص 60-33.
- 9 - ينظر نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر: 1995.
- 10 - ينظر: طه الهباهبة، الحكاية الشعبية في محافظة معان ص 47 - 56.

- 1 - ابن منظور، لسان العرب، (مادة حكي).
- 2 - ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979 م. ومجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأجن مكتبة لبنان، بيروت، 1979 م، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 1986 م، و طه الهباهبة، الحكاية الشعبية في محافظة معان، دار الينابيع للنشر، عمان، 1988 م، ص 23.
- 3 - ينظر: فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع: 2002، وينظر للعلاقة بين الحكاية والأسطورة: شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط 1، 1959 م، ص 127 - 129، وتوماس بلفنش، عصر الأساطير، ترجمة رشدي السيسي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1966 م ونبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 48-9. وأحمد كمال زكي، الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985 م، ص 54.





## الشعر الشعبي الجزائري قراءة تأيلية في المفهوم والتطور وأشهر الأعلام.

د. جلول حواجي عبد القادر - كاتب من الجزائر

إن الحديث عن الأدب الشعبي حاجة ملحة فرضتها إشكالية البحث في القيم الثقافية والاجتماعية والفكرية الأصيلة للشخصية الوطنية، فالأدب الشعبي يعد أهم الركائز الثقافية الوطنية والبحث في مجاله بحث أصيل مرتبط بالكيان الثقافي لأمة من الأمم البشرية لأن من لا تراث له لا حاضر ولا مستقبل ولا بقاء له.

وهذه الحاجة الملحة بدون شك يملئها الواجب ومسؤولية إثبات الذات وتحديد هويتها وتدعيم بقائها واستمرارية صمودها في خضم هذا التهاافت الفكري والسياسي والثقافي والإيديولوجي والتكنولوجي.

اختلف الباحثون في تحديد مفهوم الأدب الشعبي، سواء كانوا مختصين في المجال أو باحثين في الأدب بصفة عامة، نورد بعضاً منها: يقول عبد الحميد يونس: «الأدب الشعبي هو القول الذي يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفراداً وجماعات، فهو من الشعب وإلى الشعب يتطور بتطوره وهو غداؤه الوجداني الذي يلائمه كل الملائمة وليس ينفعه غيره وهو يمتاز عن سواه بسمات نجدها في سائر أنواع القول وأقسامه التي تناقلتها الأجيال وتعتز بها المواطن والشعوب»<sup>1</sup>.

فالقول هذا يكشف السمات التي تميز الأدب الشعبي عن غيره من الآداب كونه قادراً على نقل حاجات الفرد والجماعات حتى إنه ليعتبر الغذاء الرئيسي المتوافق مع أفكارهم، وهو ما جعلهم يتفاعلون مع نصوصه ومن ثم نقله وتناقله وحفظه عبر الأجيال.

الأدب الشعبي أدب متوارث جيلاً بعد جيل بالمشافهة والحفظ في الصدور قبل أن ينتقل اليوم إلى السطور وحدد له البعض أربع خصائص وهي كونه:

- ✱ مجهول المؤلف.
- ✱ متوارث جيلاً عن جيل.
- ✱ عامي اللغة.
- ✱ يتناقل بالرواية الشفوية.

بينما يذهب آخرون إلى أنه تعبير عن مشاعر الشعب في لغة عامية أو فصحي، وقد عرفه محمد المرزوقي «ذلك الأدب الذي استعار له الشرقيون من أوروبا كلمة (فلكلور) على خلاف في صحة إطلاق الكلمة على ما نسميه بالأدب الشعبي بالضبط»<sup>2</sup>.

ولا يمكن إغفال الرأي الذي قال به سلامة موسى في النص الشعبي على أنه «إحساس إحساس الشعب»<sup>3</sup>.

الشعر الشعبي فرع من الأدب الشعبي له مميزات عدة من بينها الصدق في كونه يصدر من النفس دون مراوغة، وهو يضم الحرارة في العاطفة لأنه مصدر القلب وهو معبر عن حياة الشعب بما فيها من بساطة وتعقيد لأنه نابع من أعماقها لا من سطحياتها، ويشمل

والأدب الجزائري كغيره من آداب الأمم الأخرى يمتاز بالتعددية والتنوع في أشكاله التعبيرية (عربية فصحي ولغات أجنبية ولهجات محلية وألغاز وأمثال وسير وشعر ملحون... الخ)، تلك الأشكال والأجناس مرتبطة ارتباطاً عضوياً بهوموم وأمال الإنسان في حركيته الاجتماعية والسياسية والنفسية داخل الوطن، وليس غريباً أن يكون للغة العامة أدب شعبي يعبر عن حاجات وعواطف الطبقة المحرومة كما للغة الرسمية أدب، وإنما الغريب أن يبقى هذا الأدب بعيداً عن ميدان الدراسة والبحث والاعتراف به من قبل المؤسسات العلمية إلا ما قل ونذر، زد إلى ذلك غرض الطرف عنه والإقلال من أهميته عند بعض الأكاديميين الرسميين كما ينعتون لأن هذا في نظرهم هو التقليل من أهمية العربية وتشجيع على إثارة النعرات وإحياء اللهجات الأقليات والأمر ليس كما يظنون.

فالأديب الشعبي الأصيل هو بمثابة الطاقة المحركة لوحداث الشعب والقادرة دوماً على تحويل الجراح والنكبات إلى نصر، فهو لا يخوض المعارك بسيفه بل يسجل الانتصار بأماتته مثلما يصف الهزيمة بالأم وحسرة.

وتبحث ورقتنا البحثية هذه في تسليط الضوء على الأدب الشعبي الجزائري وأهميته والوقوف عند مضامينه وقيمه وفنيته وجماليته وأدبيته، والتعريف بشعراء الشعر الشعبي الجزائري وبعض النثف من شعرهم، وإمالة اللثام عن أدبنا الشعبي الجزائري وخاصة النص الشعري الذي ما يزال يحتاج إلى الدراسة والتحليل ونفض غبار التهميش والنسيان عنه.

### ماهية الشعر الشعبي

يعد التراث الشعبي وعاء ثقافياً وفكرياً يحوي اللغة والدين والمعتقدات وكل ما له أصرة بالفولكلور، فهو ينهل من جميع هذه العلوم، ولكنه لا يتبع منهجاً علمياً محدداً يتقاطع مع كل هذه المعارف ليصل إلى صورة معبرة عن أحاسيس الشعب ومشاعره الناتجة عن بيئته وواقعه الاجتماعي.

جميع شرائح المجتمع ويركز أيضا على اللغة الشعبية التي يوظفها الشاعر الشعبي، والتي يجب أن تكون لغة القوم التي يفهمونها ويتواصلون بها.

### علاقة الشعر الشعبي بالشعر الفصيح

يذهب بعض الدارسين إلى أن الأدب الشعبي هو الأدب المعبر عن الذاتية (الشعب)، والمشكل الذي يطرح نفسه هو كيف يعبر الأدب الشعبي تعبيراً عن ذاتية الشعب؟ فكلية - ذاتية - لها مدلول عام، لا تميز الأدب الرسمي عن الأدب الشعبي، كما أن هذا الأخير يستهدف تقدم الشعوب وخدمة مصالحها على الرغم من أنها خاصية تتجلى بصورة أوضح في الأدب الرسمي منها في الشعبي، وليس في مقدوره أن يرقى إلى الصورة التي يمتلكها الأدب الرسمي في رؤيته الفكرية وثقافته الحضارية رغم مواكبته للتطور واستندوا في توضيحهم لهذه العلاقة بقولهم «فيه أدب الفصحى وأدب العامية يقتضي الخيار في استخدام اللغة التي يريدونها الأديب الرسمي يضاف إلى تجاهل دور اللغة الفوارق الثقافية بين الأديب الرسمي والأديب الشعبي، بحيث لا يبقو مبرر للقول بوجود أدب شعبي وأدب رسمي»<sup>4</sup>.

وهذا قول يتنافى وواقع الأدب الشعبي المعبر عن الحياة الاجتماعية البسيطة التي تترجم بيئته التي ينتمي إليها، فهناك عدد كبير من الأدباء الشعبيين لم يلتحقوا بالمدارس إلا أنهم أتوا ربما لما لم يأت به البعض في الأدب الآخر (الرسمي)، كون الأديب الرسمي يتصل بالفكر المعاصر عن طريق الكتاب والمجلة والصحيفة وغيرها من وسائل الاتصال، فهم بهذا القول يستبعدون دور اللغة في الأدب الشعبي على الرغم من اعتبارها الوسيلة المهمة في إيصال المعاني والأحاسيس النفسية، وليس ملزماً على الأديب الشعبي أن يعبر لغة معربة، ويرتفع إلى مستوى الأديب المدرسي، ولكنه مجبر على استخدام العامية التي يتقنها ويفهم معانيها هو ومن يتحدث عنهم أو إليهم.

فالأديب الشعبي عموماً يتميز بالواقعية والصدق في التعبير بطريقة أفضل من الأديب المدرسي باعتباره

أقرب إلى الطبقات الشعبية، والصدق بالأمها وهمومها، على عكس الأديب المدرسي، أضف إلى ذلك الاختلاف البارز في أسلوبه وبلاغته عن أسلوب الأديب الرسمي، وفي هذا الصدد يقول عبد الله الركيبي في كتابه (الشعر الديني الجزائري): «ومع هذا نجد أرضية يلتقي فيها الشاعران الرسمي والشعبي، ومن يتلقى شعرهما أمياً أو متعلماً، وهذه الأرضية ما يمكن أن يطلق عليها الإطار الحضاري الواحد الذي يضم هؤلاء جميعاً حيث يتقاربون في النظرة وفي الإحساس والتفكير والذوق»<sup>5</sup>.

وهناك من يرى أن الإطار الثقافي والحضاري الذي ينهل منه الشاعر الشعبي والشاعر المدرسي مشترك بينهما، مما يستدعي وحدة الرؤية والتصور، وهو اعتبار خاطئ، لأن الاشتراك في الإطار الثقافي والحضاري لا يولد بالضرورة وحدة الرؤية، ولتوضيح هذه الفكرة يمكن أن نسوغ المثال الآتي: إن الشاعر الشعبي الأمي عند مشاهدته لفيلم «الرسالة» ويرى عبد الله غيث يؤدي دور سيدنا حمزة فسوف يتبادر إليه أنه هو لا محالة، على خلاف الشاعر المدرسي عند مشاهدته لنفس الفيلم يتبادر إليه مجموعة من التساؤلات، من بينها إذا كان قد أدى عبد الله غيث الدور جيداً أم لا، ويقابل بين حوار الفيلم والتاريخ الإسلامي، وهل تقيد الحوار بالأحداث التاريخية بصورة أمينة التي تناسب أغراض الفيلم؟ إلى غيرها من الأسئلة<sup>6</sup>.

فالشاعر المدرسي يوظف مجموعة من المعارف عند مشاهدته للفيلم بغية تقسيمه وفهمه بينما يقف الشاعر الشعبي من الفيلم موقفاً سطحياً، وحين تصفح نماذج من الشعر الشعبي نلاحظ أن السمة الغالبة عليه هي اتباع الشكل التقليدي للشعر العربي الرسمي، سواء من حيث الصيغة والمفردات والتراكيب، وكذلك اعتماد الشاعر للقافية الواحدة، وهو يتخذ شكل القصيدة المعربة حيث إنه لا يختلف عن الشعر العربي الرسمي مخالفته لقواعد الإعراب، واعتماده على طريقة التسكين التي يستخدمها الشعبي بكثرة<sup>7</sup>.

ومن هنا يمكن القول: إن الشعر الشعبي يعتبر امتداداً للشعر الرسمي حيث إن الشاعر الشعبي استطاع أن يقلد ويسير على نمط القدامى من حيث



الأغراض من مدح ورتاء وغزل وغيرها وتباين وجهات النظر في تناولها، حسب الظروف الخارجية أو الداخلية وهذا أحمد أمين يدي برأيه في هذه النقطة يقول: «من هنا استطاع الشاعر الشعبي أن يقلد كل أغراض الشعر مدحا ورتاء وهجاء وحماسة مع اختلاف في الرؤيا وتباين في الأسلوب واختلاف التصوير»<sup>8</sup>.

### الشعر الشعبي و فوضى المصطلحات :

أطلق الدارسون على الشعر الشعبي تسميات كثيرة، تختلف حسب الإطلاق الذي شاع في بيئة دون سواها، أو حسب اختيار الباحث لهذا المصطلح وذاك، وهو أمر مرده إلى اختلافهم مصطلح الشعر في حد ذاته، فكل وجهة هو مؤلفها في اختيار المصطلح وإيمانه به بحجج وتبريرات يستدل بها على هذا الاختيار.

ويمكن إرجاع التباين في الرؤى إلى عدم تحديد مفهوم -الشعبية- في الأدب فهناك من يعرف الشعر الشعبي بالحن الذي جهل قائله بينما يرى آخرون قصره في العراق والقدم وإخراجه من دائرة الشعر الشعبي الذي عرف قائله.

ومن بين التسميات التي أطلقت على الشاعر الشعبي (الملحون) التي دار حولها الجدل فقد أطلقها البعض على الشعر دون النثر مع أن اللحن من خصائص الأدب الشعبي شعرا ونثرا.

ويرى محمد المرزوقي أن إطلاق مثل هذه التسمية على الأدب الشعبي والشعر الشعبي كلاهما تسمية خاطئة، ولا بد من تصحيحها ويضيف أن أحسن ضبط لذلك ما قاله حسين نصار: «الأدب الشعبي هو الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية»<sup>9</sup>.

ومما سبق الإشارة إليه هو أن الرواية والتوارث وجهل المؤلف ليست قيدا لمفهوم الأدب الشعبي، فالرواية مثلا لا تختص بالتعبير الشعبي فقط، وإنما هي عامة وتشكل الأدب الرسمي أضف إلى ذلك أن القول بجهل المؤلف أو معرفته لا يحددان مفهوم الشعبية في

الأدب بل يجب دراسة النصوص، والبحث فيما إذا كانت قد استوفت المقاييس المطلوبة، فهي أدب شعبي وإلا العكس، وبالرغم من ذكر هذا فهي تبقى جزءا من تاريخ الأدب الشعبي، ومن بين الذين أرجعوا شعبية الأدب إلى العراق والقدم -عبد الله الركيبي- وهو أمر لا يختلف عن القول بجهل المؤلف ويضيف إلى ذلك أن الاهتمام بالنصوص يساعد أكثر في تحديد شعبية الأدب أكثر من التمسك بصاحبه، والحقيقة أن القارئ والمتتبع للنصوص الشعبية يوجه تركيزه إلى النوع الذي يجيد في التعبير عن همومه ومشاكله، دون أن يولي أية أهمية لقائلها سواء كان معلوما أو مجهولا، على الرغم من أن العلم به يعد من أهم العوامل المساعدة على شيوع شعره وانتشاره بين الشعوب، ولا يمكن الحكم على أشعار عبد الله بن كريو أو سيدي لخضر بن خلوف أو الشيخ السماقي أو محمد بن سهلة وغيرهم أنها ليس شعبية بحجة العلم بأصحابها.

وهناك من ذهب إلى حصر كلمة (الملحون) في موضوع النطق على خلاف قواعد الإعراب بينما يعممها آخرون لتشمل «ماله صلة بالقصيدة من حيث أنواعها وأشكالها ولغتها ونحوها وقوافيها ومن حيث ما فيها من صور فنية ثم من حيث بناؤها أيضا»<sup>10</sup>.

ويرى محمد المرزوقي أن الشعر الملحون أعم من الشعر الشعبي أي يشمل كل منظوم بالعامية والملاحظ عنه أنه لم يهتم باستخدام هذه الكلمة على الشعر الشعبي، وإنما بتاريخ دخول اللحن إلى اللغة العربية، ومن بين الذين تطرقوا إلى إعطاء التصور الصائب بإطلاق هذه الكلمة (الملحون) على هذا النوع من الفن هو عباس الجراري وهو في مقام الرد على أصحاب الرأي القائل بأنها ترجع إلى الغناء، فقد وجد نفسه حائرا بين أمرين، أحدهما يرى أن الغناء يأتي في المراحل الأخيرة من نظم الشعر، ويذكر أيضا أنه أطلقها القدامى على ما يقابل الشعر المعرب، وقد ورد له قول في هذا الصدد يدعم به رأيه مفاده أن ابن سعيد يقول متحدثا عن بعض الشعراء، وله شعر ملحون على طريقة العامة.

ويعلل عبد الله الركيبي اختياره لإطلاق كلمة

الملحون على الشعر الشعبي الجزائري دون غيره من المصطلحات كالشعبي والعامي راجع إلى ما شاع في بيئة المغرب العربي التي عنيت بدراسته وإيجاد الداريجة أداة له، وباستطاعته التعبير عن مزاج العامة.

وهناك قسم آخر من الفنون الشعبية ألا وهو الكلام المنظوم الذي قام جماعة من الدارسين من استبعاده عن هذا الفن، رغم اعتماده على النظم، واعتبروه شعرا عاميا وليس شعبيا.

ومن بين التسميات التي أطلقت على الشعر الشعبي أيضا (العامي)، وهي تسمية خاطئة كذلك في رأي البعض لاحتوائه على خصائص لا نجدها في العامي الذي يمكن اعتباره كلاما عاديا.

وقد ينطبق مصطلح (الزجل) الذي أطلقه البعض في بيئة دون سواها لاختلاف الأوضاع الثقافية والسياسية التي تؤثر في التعبير الشعري.

إنه بالرغم من إطلاق النقاد ودارسي الأدب هذه التسميات المختلفة على الشعر الشعبي، نجد أن هذه الكلمة الأخيرة (الشعبي) تتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية لهذا الفن دون غيرها من المصطلحات، كالمحون والزجل، ذلك لأن صفته الشعبية ينبغي أن تستند إلى خصائص ومقومات الشعر الشعبي نفسها.

### الشعر الشعبي و ظهوره في الجزائر

الحديث عن نشأة أنماط الثقافة الشعبية عموما والشعر الشعبي خصوصا صعب التحديد، وما وصلنا من نصوص الأدب الشعبي شفاهيا، يرتبط بالثقافة الإسلامية موضوعا ومحتوى بحيث يصعب على الدارس تحديد ما كان متداولا قبل دخول الفتح الإسلامي إلى بلدان المغرب العربي.

وما يعرف عن ظهور هذا النوع من الإبداعات الشعبية في أقطار المغرب العربي يرجع إلى الفترة التي دخل فيها الهلاليون إلى إفريقيا في منتصف القرن الخامس الهجري حيث إنه قيل بعدم - في حدود معرفتنا واطلاعنا - توفر نصوص من الشعر الشعبي

سابقة لهجرة القبائل الهلالية، ولا بد لذلك من أسباب لهذه الظاهرة وهي طروحات تبقى مجرد احتمالات واردة لا تعبر عن الحقيقة بصورة قطعية، ومن بين تلك الاحتمالات القول بأن انقراض الشعر الشعبي الذي كان موجودا قبل القرن الخامس الهجري بما يرجع إلى أن الشعر تعبير ذاتي يرتبط بأغراض حاربها الإسلام لأنها تخالف مبادئ الشريعة الإسلامية وتتعارض مع الدعوة إلى تكوين أمة موحدة، ومن تلك الأغراض الشعرية نجد - الفخر - بالأنساب والمرأة والتغزل بها أضف إلى ذلك تمجيد الروح القبلية، وهاته الأغراض هي التي تتيح للشاعر أن يعبر عن وجدانه وعواطفه بالطريقة التي يريدها ولو على حساب الأخلاق والمبادئ التي تسيء إلى العلاقات الاجتماعية.

وهناك احتمال آخر مفاده أن الشاعر الشعبي كان أميا ولا يحسن تدوين ما ينظمه ولما هجر الشعراء الشعبيون نظم الشعر الشعبي انقرضت نصوصهم .

ويذهب محمد المرزوقي إلى أن الشعر الشعبي ظهر في بلدان المغرب العربي بعد استقرار بني هلال وسليم في إفريقيا وقد ورد في تعليقه قوله: «لم يترك لنا التاريخ أي أثر لشعر منظوم باللغة الداريجة الشعر الشعبي قبل منتصف القرن الخامس الهجري إلى أي قبل الزحف الهلالية سنة 443هـ»<sup>11</sup>.

ويضيف أيضا «إن دخول الهلاليين إلى المغرب العربي وما قاموا به من حروب دينية كان له أثر كبير على الحياة الثقافية والفكرية في المغرب العربي»<sup>12</sup>.

ويشير محمد المرزوقي إلى جانب ذلك التأثير كثرة أولئك الأعراب وتغلبيهم على إفريقيا وانتشارهم في مناكبها .

والمعلوم أن بني هلال كانوا خليطا من القبائل العربية ذات اللهجات المختلفة، وكانوا ينظمون الشعر بهذه اللهجات، ومن هنا وجد الأفارقة في شعر الهلاليين ما شجعهم على نظم الشعر الشعبي من جديد، ويرى محمد المرزوقي إرجاع ظهور الشعر إلى استقرار بني هلال في المغرب العربي، ومن غير المنطقي أن يصنع الهلاليون من أبناء المغرب العربي شعراء لم



وعند دراسة النصوص الشعرية الشعبية الجزائرية يتضح أنها مصطبغة بصبغة الروح الإسلامية وهذا لا يعني النفي القاطع لوجود هذا النوع من الشعر قبل الفتح الإسلامي في الجزائر، فالمجتمع الجزائري له لغته وعاداته وطقوسه، ويستدعي ذلك بالضرورة وجود شعري يعبر عن وجدانه وحاجاته، وقد كان للنظرة الجديدة إلى الحياة الاجتماعية التي أتى بها الإسلام أدى إلى تخلي الشاعر عن نظم شعر لا يتماشى ومبادئ العقيدة، وإضافة التأثير الديني في الشعر، نجد التفاعل بين اللهجات العربية الواحدة مع العرب الفاتحين وكان لها تأثيراً واسع من تأثير لغة الخاصة أو اللغة المعربة التي تحتاج إلى وقت لتعلم القراءة والكتابة، وهذه كلها عوامل ساعدت وتضافرت مع ظهور الشعر الشعبي الجزائري.

وقد ذهب عبد الله الركيبي يقول: «بالنسبة للجزائر يمكن القول بأن الشعر غير المغرب جاء مع الفتح الإسلامي، ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين (469 هـ - 1047 م) إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حين تغلغلوا في الأوساط الشعبية وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية اعترف بها كثير من الدارسين بحيث أصبح الأدب الشعبي منذ ذلك الوقت ثمرة من ثمار الثقافة العربية»<sup>13</sup>.

تكن موهبة الشعر للسكان أصلية، لهذا يمكن القول بأن تطور الظروف الاجتماعية والسياسية وما أدخله الهلاليون من لهجات غير معربة كان من العوامل التي ساعدت على عودة الشعر الشعبي من جديد.

ولعل من أهم العوامل المساعدة على انتشار هذا النوع من الفن أي الشعر الشعبي في البلدان العربية هو تأثير الأندلسيين ولا نذهب بعيداً عن هذا الرأي الذي لا توجد أدلة قاطعة تؤكد، نجد فن الزجل فهو من ابتكار أهل الأندلس وقد اشترط في نظمه اللهجة العامية، وهو ما سهل على الشاعر الشعبي تقليده والنظم على منواله، ولا زال تأثيره قائماً حتى اليوم، نجد مثلاً الفرق الأندلسية إلى غيرها من الأسماء التي تبين مدى تأثير هذه الهجرة في مثل هذا الفن، وقد جاؤوا فراراً من الظلم والاضطهاد بعد سقوط الأندلس، على عكس بنو هلال الذين دخلوا البلاد العربية من أجل تطبيق خطة سياسية للوصول إلى هدف معين.

إن معرفة نشأة الشعر الشعبي الجزائري من الصعب الوصول فيها إلى رأي قاطع، لأن الدراسات التي تناولته أي تناولت موضوع الأدب الشعبي في الجزائر تكاد تكون معدومة على حد قول دارسيه.



الفرنسي تصويرا صادقا، ومن بين الأدوار التي قام بها أيضا، مواكبة تطور المقاومة الجزائرية وحفاظه على استمرار اللغة والثقافة العربية في الجزائر، فقد لعب الشعر الشعبي دورا دعائيا إعلاميا لا يستهان به في صد وطرد الغزاة في جميع مراحل والدعوة إلى إثبات الذات الجزائرية بمقوماتها العربية والإسلامية والأمازيغية والحفاظ على الهوية الوطنية رغم صعوبة الواقع.

### أعلام الشعر الشعبي في الجزائر

يزخر الأدب الشعبي الجزائري بمجموعة كبيرة من شعراء الشعبي نذكر بعضا منهم على سبيل المثال لا الحصر:

1 - الشاعر سيدي لخضر بن خلوف<sup>16</sup> :

هو الأخضر بن عبد الله بن عيسى الشريف الإدريسي، المغراوي نسبة، فهو شريف النسب، ينتهي إلى سلالة الإمام علي كرم الله وجهه، وفي هذا الصدد يقول عنه الحاج محمد بن الحاج الغوثي بخوشة: «فهو شريف إدريسي، أما مغراوة فإنها بلاد نشأته، وقد صرح التاريخ بأن المغراوة بطن من زناته، وأن الرئاسة كانت لها قبل الإسلام، وفي صدره إلى عهد الموحدين، واشتهر منهم ملوك تلمسان ووهران وشاف ومعسكر والأغواط ويقول الإدريسي: وحسان النعمان بعروبتهم ولكنهم تبرروا بالمجاورة...»<sup>17</sup>.

ويضيف محمد بخوشة قائلا: «يرجع نسب سيدي الأخضر بن خلوف إلى مولى إدريس الأكبر رضي الله عنه، فهو مغراوي الأصل، شريف النسب، يلتحق بجده عيسى الذي انتقل إلى منطقة الشقران ناحية مستغانم، وإليك سلسلة حسب ما ذكرها الإمام السيوطي رضي الله عنه: هو عيسى بن الحسن بن يعقوب الشريف بن عبد الله بن عمران بن صفوان بن يسار بن موسى بن يحيى بن موسى بن عيسى بن إدريس الولد بن إدريس الأكبر بن عبد الله الكامل بن الحسن المثنى بن الحسن البسيط بن علي كرم الله وجهه، نعم، إن سيدي الأخضر بن خلوف مغراوي الأصل شريف النسب...»<sup>18</sup>.

إن هذه الشهادة لتؤكد بوضوح نسب الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف الشريف، فهو من سلالة الإمام علي

تمثل الشعر الشعبي في جنوب الجزائر بصورة كبيرة أضف إلى ذلك احتفاظ الشعر الصحراوي خاصية استقرار بني هلال في أول الأمر بالمناطق الجنوبية كما أن سكان هذه الأخيرة لم يختلطوا كثيرا بأهل المدينة التي سادت عندهم الحضارة البربرية، ولذلك نستطيع القول بأن الشعر الجنوبي مثل روح الشعر البدوي، والذي يهتم فيه الشاعر بالصورة الشعرية الحاملة للشهامة والعزة، غير أنه يوجد في الشعر الحضري لون آخر تقل فيه الصورة الفنية ويتم فيه انتقاء الألفاظ التي تلي حاجات مجتمع تهمه المتعة ويتلاءم والغناء والطرب<sup>14</sup>.

وكان الشاعر الشعبي يجالس العلماء، يستمع منهم ويحضر دروس الفقهاء ويستفيد منها وقد أكسبه هذا الكثير من المفردات والمسائل الدينية، ومن بين الأشكال الممارسة في الأدب الشعبي فن الموشحات الجزائرية، التي هي في اعتقاد البعض أقرب إلى الشعر الشعبي منها إلى الشعر المعرب سواء من حيث لغتها وتراكيبها.... يقول التلي بن الشيخ: «ونحن نتفق مع بعض الدارسين في إدخال الموشحات الجزائرية ضمن حظيرة الشعر الشعبي»<sup>15</sup>.

يرجع تأثير هذه الأشكال التعبيرية في الشعر الجزائري إلى طبيعة المؤثرات الثقافية من جهة وإلى تاريخ هجرة أنماط الثقافة العربية إلى الجزائر من جهة أخرى.

وقد سبق دخول الموشحات والأزجال الأندلسية إلى الجزائر تأثير القصيدة المعربة التي عززت الهجرة الهلالية خصوصا في المناطق الجنوبية، وساعد على انتشار هذه الموشحات والأزجال إلى جانب الهلاليين هجرة الأندلسيين إلى أرض الوطن الأم وكان تأثيرهم بواسطة ما حملوه معهم من أنماط غناء وطرب.

وقد لعب الشعر الشعبي دورا خطيرا في مجالات عدة منها التبليغ في ظل ظروف انعدمت فيها وسائل التبليغ، مثلا إيصال أخبار الثورة إلى المواطنين ورغم الصعوبات التي كانوا يواجهونها خلال بعث رسائلهم وكذلك استطاع الشاعر الشعبي تصوير فترة الاحتلال

كرم الله وجهه، ولقد كان في كل مرة يعتز بهذا النسب من خلال شعره المرصع بآيات الحكمة والعظة والرشاد.

نشأ سيدي الأخضر بن خلوف في بيئة تشتهر بخصال حميدة من جود وكرم وحسن ضيافة، وهي قيم مستمدة من تعاليم الدين الإسلامي، والبيئة العربية المشهورة بخصال العرب الحميدة، وفي هذا يقول محمد بخوشة: «نشأ سيدي الأخضر بن خلوف في ناحية من جبال مغراوة الجزائرية في وسط كريم، مشهور بخصال العرب، عندئذ كان أول عصر الحكم التركي...»<sup>19</sup>.

إن العصر التركي الذي نشأ الشاعر بين أحضانه تميز باضطرابات سياسية داخلية، وتحركات القوى الغاصبة من الخارج مثل إسبانيا وحليفاتها، إضافة إلى الفوضى والقلق والهزات الاقتصادية والاجتماعية الصعبة، ولم يعرف لحد اليوم تاريخ مولد الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف بيوم محدد ولا شهر معين ولا سنة مضبوطة، والمشهور والمحمول عنه أنه ولد في أوائل الحكم العثماني للجزائر أي في أواخر القرن الثامن الهجري.

إن الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف كان عالما كبيرا بين أبناء عصره إذ كان حافظا لكتاب الله، ومطلعا على كتب السيرة والحديث والفقه والأدب والتاريخ، كما كان عارفا بقصص الأنبياء والرسول، وقصص الأولين، وكان له الباع الطويل في الثقافة الإسلامية والتاريخ الإسلامي كما كان أيضا دائم الحضور لحلقات الذكر والفقه الحديث ومجالس تدارس القرآن الكريم وتفسيره، وهذا ما أكدته غير مرة في قصائده.

قضى الشاعر لخضر بن خلوف أيام صباه في منطقة مزغران، كانت المنطقة هذه مصدر عيشه، ومأوى عائلته وأهله، ويذكر في قصيدة له أنه كان يحب هذه المنطقة وقد أمضى أحلى أيام شبابه بها قائلا:

حسراه يا الدنيا كاللي ما كانت

عديت شبوب صغري في مزغران

سيفي مجرده وأنا نصرب في الأعدا

والناس ضاجه من زجري بالخوف<sup>20</sup>

ولما بلغ أربعين سنة ودع حياة الشباب، واستقبل حياة أخرى كلها زهد وورع وتصوف ومدح للرسول ﷺ، وغادر منطقة مزغران - قرية صباه وشبابه - ليستقر في المكان الذي يحمل الآن اسمه غير بعيد عن مزغران، وهناك انقطع للعبادة والذكر والبكاء على ذنوبه والتحسر على شهوات الدنيا وملذات الحياة ووسواس النفس والهوى والشيطان، ولقد قدم من مزغران إلى المكان الذي يسمى الآن باسمه، وليس معه شيء من مال أو غيره، سوى معرفة الفقه والعلم وكل ماله صلة بالثقافة الدينية والأدب والتاريخ.

أخذ الشاعر العلم عن مجموعة من المشايخ والفقهاء والعلماء من بينهم: «سيدي بلقاسم بوعسرية، وكان من النجباء والطلبة المشهورين، وتعلم ذلك على يد أستاذه سيدي محمد بن شاعة العالم الفقيه»<sup>21</sup>. كما أخذ كذلك عن الشيخ محمد بن الأكل.

حفظ سيدي لخضر بن خلوف القرآن عن شيخه وصهره في نفس الوقت «سيدي عفيف، الذي رأى فيه الخلال الحميدة وحسن الخلق، وقوة الذاكرة فبادر إلى أن يزوجه ابنته (قنو) فتزوجها الشاعر سيدي الأخضر طاعة لشيخه وإرضاء له»<sup>22</sup>، ولقد كان في زمانه يسمونه شيخ الشيوخ، وفقه الفقهاء وإمام الأئمة لسعة علمه وسرعة الحفظ وقوة الإقناع بالحجة والبرهان والدليل»<sup>23</sup>.

ولهذا ذاع صيت الشاعر واشتهر اسمه وعمت مناقبه من خلق حسن، وعلم كثير وتصوف وزهد وتواضع، كل هذه الصفات جعلت منه وليا صالحا يقتدى به في الحكمة والموعظة والصلاح والرشاد، وزاد من شهرته شعره الرائع الذي خلده وحفظته الأجيال، «فأقدم ديوان شعري في الشعر الشعبي الجزائري ينشر في بلادنا كان قد قام به الأستاذ بخوشة محمد رحمه الله سنة 1958م»<sup>24</sup>، حيث جمع إحدى وثلاثين قصيدة قدم لها وذيلها بتعاليقه وأرائه وشروحاته.

تعتبر قصيدة «ابقاوا بالسلامة» سيرة ذاتية مختصرة لحياة الشاعر، وربما تكون آخر قصيدة



3

وسبحة لأحمد، وعمامة لأبي القاسم، وشملة  
وبرائيس لابنه الأصغر الحبيب، وهي في الحقيقة  
رموز صوفية، وكل شيء من هذه الأمور له دلالة  
خاصة لا يعرف أسرارها إلا من تخصص في علم  
الصوفية والتصوف، وفي آخر البيت وصية بالكفاف  
والتأزر والتعاون بينهم وإكرام وإحسان للحضور  
يوم الجنازة ثم يذكرهم باختتم الوحدة المطلقة  
حفصة، ويوصيهم بأن يبروا إليها ويحسنوا إكرامها  
والإتفاق عليها حيث يقول:

بروا يا أولادي بخيتكم هجالت

حفصة بنت الأكل مداح الرسول

البنات يا كتنهان بالارجال

اتما ارجالها يا سابقين الخير

إذا بكائي معذورة في حالها

تبكي على الخلوف بوهالا غير<sup>26</sup>

كان الولد البار سيدي الأخضر يدعوا لوالديه، ويعتز  
ببنوته لهما، فأمه هي لالة خولة أو كلة اليعقوبية، وأبوه  
هو عبد الله ولد خلوف حيث يقول عن أمه:

محال كالخلوف تولد شي والدة

غرا العجوز كلة حملت بالجوف

قالها الشاعر في حياته، لأنه يودع فيها أبناءه وأهله  
ويوصيهم خيرا بأنفسهم ويمن حولهم ويجمع أبناءه  
فيورثهم رزقه وتركته، حتى لا تكون النية سيئة بعد  
مماته فيتباغضون ويتخاصمون فيما بينهم، وحفاظا  
على العشرة والمودة بينهم وصونا كذلك لشرف  
العائلة الشريفة، يقول:

الموت تابعني والأرض الباردة

ابقاوا بالسلامة يا أولاد خلوف

أنت يا محمد اتاهلي في خيمتي

أنت كبير داري وأنت مولاه

وأنت يا أحمد خذ ادي سبحتي

بها تفكر لي وقت تقراها

وأنت يا بلقاسم عمر بعماقي

تضحى لك هيبته لمن يراها

وأنت يا الحبيب ولدي نطفة من الكبد

خد شملتني وبرائيس الصوف

اتهلأ في بعضكم لا تشفوا في العدا

قوموا جنازتي واعطوا المعروف<sup>27</sup>

نعم، هذه هي التركة التي خلفها الشاعر وقام  
بتقسيمها على أهله، خيمة لابنه الأكبر محمد،



الناس يا كـ تولد شي ولدان معبرة

من غير من كلة شباح النسوان

وكلة العجوز ولدت مداح خير الوري

محمد الشريف النبي العدنان<sup>27</sup>

ويدعو لوالديه قائلا:

الله يرحم قایل الأبيات

الأكل وأسم بوه عبد الله

المشهور أسمه من الفيات

مغراوي جده رسول الله

وأمه من بيت محسنات

اليعقوبية لالة خولة<sup>28</sup>

واختار الشاعر مكانا يدفن فيه بعد موته، وسيكون

قبره حذو تلك النخلة التي ستقيه من حر الهجير التي يقول عنها :

نخلة مثبتة تلقح بعد اليبوس

أحذاها يكون قبري يا مسلمين<sup>29</sup>

ويقول :

النخلة منزلها حذايا

نظلل في ظلها البعيدا<sup>30</sup>

مات الشاعر سيدي لخضر بن خلوف تاركا شعرا

لا يزال حاضرا يرن صده ويحفظ ويدرس في مختلف المؤسسات التعليمية كالزوايا والمساجد والجامعات رغم طول الزمان بيننا وبينه بعد ما قضى «عمره الطويل في إرشاد العباد، فقدم لهم عصارة فكره وما استنتجه من حكم ومواعظ عبر عمره المديد ليموت فقيرا معدما، ويدفن تحت جذع نخلة مقوسة لا تزال ظلالتها وارفة تقى ضريحه من حر الهجير»<sup>31</sup>.

عاش سيدي الاخضر بن خلوف أكثر من مائة

وخمسة وعشرين سنة، كما ورد في شعره، إنه عمر طويل عرف فيه الشاعر تطورات تاريخية وأحداث بارزة، أهمها الغزو الإسباني على أرضه التي كان يحبها ويعزها ويمجدها، وحبه هذا كان نابعا من روح عربية

مسلمة واعتزاز فياض، ومن هنا تكمن أصالة الشعر الشعبي «والأصالة تعني الاعتزاز بالكيان والشخصية، وبالتالي الوقوف ضد المساس بهذه الأصالة التي تعني الانتماء للوطن»<sup>32</sup>.

وسيدي الاخضر نموذج في الوطنية لكونه رفع لواء الجهاد ضد الغزاة الإسبان «ففي معركة مستغانم بين المسلمين والإسبان سنة 965هـ/1558م المعروفة بواقعة مزعران، شارك الشاعر الشعبي الشهير الأكل بن خلوف المعروف بالاخضر شخصا، وقد سجل فيها قصة المعركة في قصيدته التي مطلعها:

يا سايلني عن طراد الروم

قصة مزعران معلومة<sup>33</sup>

أراد الشاعر من التاريخ لهذه المعركة أن تكون «عظة للأجيال، معركة كانت بالفعل أفجع هزيمة عرفها الجيش الإسباني في تاريخه للاحتلال... فأصبحت وثيقة تاريخية هامة لأبطالنا الكرام»<sup>34</sup>، ومن دون شك فواجب أن نضع لمثل هذه النصوص الشعبية مكانا أقدس في القلوب، قبل أن تكون وثائق تاريخية في المتاحف والمكتبات والأرشيف لأنها كتبت بالدماء، ودبجت بالدموع ودونت في ساعة الفرج بعد محن ونكبات أرادت مس الكرامة ودس الشرف ومحو أصالة الشعب الجزائري العربي المسلم، يقول ملخصا حياته:

جوزت مائة وخمسة وعشرين حساب

وتميت من وراسي ستة أشهر<sup>35</sup>

ويذكر بأنه ولد في أواخر القرن الثامن الهجري، وأنه أتم القرن التاسع بأكمله:

من قرن الثمانية أديت سنين أوزابع

والأيام هاملة والجالب مجلوب

بفضل النبي تميت القرن التاسع

والفلك ينثني والحاسب محسوب<sup>36</sup>

ومثلما لم تحدد سنة ميلاد الشاعر، فكذلك لم تحدد سنة وفاته بالتحديد لقللة المصادر التاريخية التي تؤكد ذلك.

## 2 - ترجمة عن حياة الشاعر بن كريو<sup>37</sup>:

هو التخي عبد الله بن محمد بن الطاهر القاضي وأمه التخي أم النون من نفس الأسرة، ولد عبد الله بمدينة الأغواط واختلف في تاريخ ولادته، فالشائع في ذلك أنه سنة 1860م، وذلك ما نقش على قبره، لكن بعض الدراسات تذكر أن ولادته كانت سنة 1869<sup>38</sup>، كان والده قاضيا وبعد أن أتم الشاعر دراسته وصار مؤهلا لأن يحتل منصب قاضي ويكون خير خلف لخير سلف محققا بذلك آمال والده فيه.

كان عبد الله بن كريو اجتماعيا، يحب المجالس الأدبية والمناقشات الثقافية التي كانت تجمعهم بأصدقائه من الفنانين والشعراء والقضاة، كما عرف بميله الشديد إلى مجالس الأنس التي كان يرتحل من أجلها إلى مختلف المدن وبالإضافة إلى ثقافته الدينية التي أهلهت لأن يكون قاضيا، كثير النظر في كتب التاريخ والأدب، وكان يملك مكتبة يقال إنه أحرقها بنفسه بعد فقدانه لبصره، وبالتالي سوء حالته المادية، وقد كانت تلك المكتبة تحوي الكثير من أشعاره التي دونها بنفسه ورفضه إذاعتها بين الناس تتسم أشعاره باحتوائها الكثير من التراث العربي الإسلامي، كما أن لغته قريبة من لغة الشعر العربي القديم.

وقد روي أنه كان يقوم بتجارب تطبيقية في علم الكيمياء للتوصل إلى صنع (الوين) أي الذهب بالعامية المحلية الجزائرية، وقد أكد شعره الذي يذكر فيه أسماء الرواد والعلماء الذين مارسوا هذا العلم كأفلاطون أنه كان مهتما بهذا العلم اهتماما بالغاً.

وفي سنة 1921م تدهورت حالة الشاعر الصحية والنفسية نتيجة الفقر وسوء التغذية وانتشار الحمى الصفراء في مدينة الأغواط التي لا شك في أنه قد أصيب بها هو الآخر، توفي الشاعر يوم 21 أكتوبر 1921<sup>39</sup>.

ومن أشهر ما قاله الشاعر عبد الله بن كريو هذه التنتف:

يا مرسولي سر بجواي وديي

يمكن بيد الظريف وعنالي

## ياهاات اخبار الخير لنا كن انبيي

والماه اللي بيننا وريها لي

سال على محبوب قلبي سال عليي

سال عليها سال شاطنة حالي

قل لها وعلاه محبوبك تنسيي

غيظانه شكيت ما كيش تسالي

قداش ان مرسول لي شقيتيي

كرهوك الحساد بغضه على جالي<sup>40</sup>

ويقول عبد الله بن كريو في قصيدته المشهورة «قمر الليل» التي يعرفها كل جزائري:

قمر الليل خواطري تتونس يبي

نلقى فيه اوصاف يرضاهم بالي

يا طالب عندي حبيب ماليي شبيي

من مرغوي فيه سهري يحلاي

انبات انقسم في الليالي تنظر ماليي

يفرقني منه الحذار التالي

خايف لا بعض السحابات تغطيي

إذا غاب ضياه يتغير حالي

ياسايل عن خاطري واش رامسهيي

اللي جلي قلبي جالي<sup>41</sup>

## 3 - ترجمة عن حياة الشاعر بن سهلة:

ولد بومدين بن محمد بن سهلة بتلمسان التي كان الأطفال فيها يقضون صباهم بين المسيد (المسجد أو الكتاب) أو المدرسة والحنوت (المتجر) أو العمل، حيث كانت العادة تقتضي تعليم القراءة والكتابة والمهنة الضرورية لضمان رزقه، وتعتبر مهنة الحياكة (الدراز) هي الرائجة آنذاك، فاشتهر أهل المدينة بالإجادة فيها<sup>42</sup>.

اهتم الشاعر بومدين بن سهلة بالطرب والغناء، وقال الشعر مبكرا، وكانت ملهمته فتاة تدعى (بدره) تهوى الاستماع لأشعاره، وهو ما فجر قريحة الشاعر، وصار يكتب أشعارا يخاطب بها فتاة أحلامه التي هام بها، ووجه شعره لها مباشرة، فنظم قصائد في محبوبته

#### 4 - محمد بلخير:

تختلف الروايات في شأن مكان وتاريخ ميلاده، وهذا ليس غريباً في منطقة لم تعرف نظام الحالة المدنية آنذاك، إلا أن القاسم المشترك بين المؤرخين هو أن المنطقة التي كانت موطناً لقبيلته هي بلدة الرزيقات، قرب البيض والذي يعود إلى فخذ من أفخاذها السبع<sup>47</sup> وهم من أولاد داود.

والرواية الأقرب إلى الحقيقة بشأن مكان وتاريخ مولده هي التي اتفق حولها بعض المقربين من الشاعر<sup>48</sup>، حيث حدد مولده سنة 1822م بالواد المالح الواقع ما بين وهران وعين تموشنت قرب العامرية حالياً، هذا التاريخ يؤكد الشاعر وهو في سجنه بكالفي سنة 1884م:

محمد قال عليك من الشباب ولي شيباني

بعد اثنين وستين ما بقي ليا ما ينزاد

ومن المفروض أن يلد في مراعي الرزيقات حسب عادة البدو، لكن الظروف الطبيعية القاهرة وخاصة في السنوات الشداد كانت القبائل ترحل نحو التل طلباً للقبوت والعمل في مواسم الحصاد، حيث يزداد الطلب على الشوالة واللقاطة، هذا ما جعل عائلته تنتجع نحو الشمال حيث الكلاً والماء والعمل.

ترعرع الشاعر وسط مجتمع معروف بخصال وشمال كثيرة كالكرم والوفاء بالعهد وحب الحرية والصبر على الشدائد والدود عن الأرض والعرض، فأكسبته هذه البيئة الكثير من التجارب والخبرات التي يتمتع بها أهل منطقته مما نَمَّى من معرفته وصقل موهبته، وقد لازم منذ نعومة أظافره الطلاب والكتاتيب لحفظ القرآن الكريم، كما عاش بعض الشعراء والمداحين والقوالين، وتأثر بهم فتفتقت قريحته الشعرية وتحركت فيه الأحاسيس والمشاعر الوجدانية وتدفقت عواطفه سيلاً من القوافي والكلام الموزون المعبر، تزوج وهو ابن العشرين من فاطمة بنت بوقفدة وأنجب منها عدة أطفال منهم لخضر وعبدالقادر نسبة إلى سيدي الشيخ:

سميت ولدي من عرك يا مام عربياني

في البيت عند مزراقك ما انكوشن جاحدوا

(بدر)، وتعلقه بها كان سبب عبقريته في نظم الشعر، وكانت هي تحفظ شعره وتصغي إليه خصوصاً القصائد التي قيلت فيها<sup>49</sup>.

كان الشاعر يتمتع بصفات جميلة، كحسن العشرة وخفة البديهة، وله قدرة على التعبير، حيث يردد الكثير من القصائد في الأعياد والمناسبات الدينية بتلمسان، وقد أتاحت له البروز والنجاح في مجالس اللهو التي طالما شغف بها الشاعر على غرار الشعراء الآخرين فيقول:

العود والأوتار في الرأس القوس والرباب والكأس

مع جميع بناين الناس يزهى كل زهواني

وأنا قاطع لياس ماصبت من يهيني<sup>44</sup>

وبحكم وجوده في بيئة راقية ووفرة الرخاء، تتوفر فيها جميع أسباب الحضارة والازدهار، إلا أن الطبقة الشغيلة الكادحة تعاني الفقر والحرمان نتيجة سوء تصرف الحكام في المنطقة وجشع الأغنياء، فنجده يعاني هذه الحالة المزرية، فأثر شعره في الرأي العام، وأحس بعضهم عليه، فارتحل إلى أقصى غرب الشمال الجزائري، وواصل مهاجمة الحكام بأشعار منها قوله:

راني من حبك يا إمام الغيد

مثل الطير اللي حاصل في الأسجان

عابد غير التخمار والتنكيد

هايم مهموم مريض في الأحزان

ما نرضي شي عمري نبوس الإيد

وعلى وجهك جرعت كل أمحان<sup>45</sup>

يغلب على أشعار بومدين بن سهلة الرمز وذلك راجع إلى طبيعة الحكم السائد في عهده فقد عبرت معظمها على مرارة الواقع المعاش وبذلك لقيت تجاوباً من طرف الشعب فعرفت انتشاراً واسعاً، وراح يرددّها الحضري والبدوي، ولم تقتصر على غرض واحد، بل راحت تتلون وتتعدد بين اللزوميات والاستعطاف والشكوى والفخر والغزل والتوسل والابتهال.... الخ، وما إلى ذلك، وأروع ما أبدع فيه كان الوصف مع أنه لم يكن من أصحاب التلميح والزخرفة والتأنق اللفظي<sup>46</sup>.

وكان له ارتباط متين بسيدي الشيخ الذي يعتبره الدليل والمرشد والقائد الهمام في حياته وهو بذلك ينتمي إلى الطريقة الشيخية<sup>49</sup>.

كان محمد بلخير كريما شجاعا وفارسا مقداما لا يهاب الأعداء، وكان يفضل أن يستشهد في سبيل الله ودينه ووطنه وعرضه على أن يعيش في ببحوحة من العيش في ظل الخضوع للنفوذ والهيمنة الاستعمارية، ولهذا فإنه يعد من رجال الحروب والمعارك حيث روض حصانه الملقب بالأزرق للوغى إلى أن سقط (الحصان) في ميدان الشرف، وقد خلد ذلك الحدث في عدة قصائد، أما أسلحته فهي البندقية مزدوجة - الزويجة - مع مسدسين (كوابيس رديف).

حين نكبت الجزائر بالاحتلال الفرنسي، وتوسع كالمريض الخبيث في جسم الأمة، اندهش الشاعر محمد بلخير من هذه الظاهرة الغريبة ونظم حول ذلك عدة قصائد بين فيها طغيان هذا الأجنبي الفرنسي إلى أن كانت مقاومة أولاد سيدي الشيخ 1864م التي وجدته كهلا وهو ابن الأربعين فانخرط فيها واجتمعت عنده الفروسية وقول الشعر، وكان لشعره الأثر الأقوى على الفرنسيين وأتباعهم، فأصبح من المطلوبين بالقبض عليه.

ومن بين المعارك التي شهداها، عوينة بوبكر والتي قتل فيها العقيد - بويبرتر - ومعركة ابن الحطاب ومعركة غارات سيد الشيخ في فيفري 1965م، والتي استشهد فيها زعيم الثورة سي محمد بن حمزة وهو في ريعان شبابه، كما شارك في معركة عين ماضي أو القارة العشوى في عهد ثورة بوعمامة، بعد مسيرة قتالية جهادية بطولية طويلة، مع ثورة أولاد سيد الشيخ الأولى والثانية، هاجر محمد بلخير مع الثوار أو أولاد سي حمزة بن بوبكر إلى الوادي الغربي ومنه إلى قير ثم إيغالي وتينقورارين وبعد برهة حصل نوع من الخلاف ما بين بن حمزة المؤيد للتفاوض مع الفرنسيين وأخيه قدور بن حمزة، قائد الثورة، حينذاك والمتحمس لمواصلة الجهاد مع عمه سي الأعلى لكن محمد بلخير لم يقف موقف المتفرج من الأحداث التي تجري حوله أو تصيب إخوانه، إنما كان يجول خائضا كل الغمار طارقا كل باب

متصديا لكل حالة، يحث ويحاول ويشجع ويذكر، وبعدها اضطر الشاعر إلى مغادرة معسكر الخلاف لينتقل إلى المنيع لحث أولاد زايد والشعانية على استئناف الجهاد المقدس، غير أنه لم يوفق في مهمته فاتجه صوب مخيمات ومراعي الرزاقات عند عشيرته وقبيلته إلا أن السلطات العسكرية التابعة لحامية البيض أخذت عائلته كرهينة ونقلتها إلى الثكنة تحت حراسة مشددة من جنود مسلحين وكان محمد بلخير يعلم أن من بين أفراد عائلته أخ له مريضا فتقدم إلى المركز العسكري بأذلا نفسه للعدو مقابل الإفراج عن عائلته فألقي القبض عليه<sup>50</sup>، وأخضع للتحقيقات والاستجوابات وبعد ذلك سيق إلى السجن وقضى به عدة أيام ثم نقل تحت حراسة مشددة إلى معسكر، حيث التأم مجلس حكمه الذي أصدر حكمه بسجنه 10 سنوات مع نفيه إلى جزيرة كورسيكا سنة 1884م، انتشر خبر هذا النفي كالنار في الهشيم في كل الأنحاء لأن اسم محمد بلخير ومسيرة حياته قد ارتبطتا بتاريخ المقاومة الشعبية في الجزائر خلال الاحتلال الفرنسي للجنوب الوهراني والذي دام أكثر من ربع قرن، وبعد قضاء فترة بسجن معسكر أخذ إلى وهران ومنها أبحر إلى مرسيليا، ثم حول إلى جزيرة كورسيكا ليسجن بقلعة كالفي الرهيبة، اعتقد الشاعر أنه اجتاز بحرين من وهران إلى مرسيليا ومنها إلى كالفي كما ورد ذلك في قصيدة له:

فيوك يا خلقي تعول

سلاك الحاصلة تفك من البحرين<sup>51</sup>

وكم قتلت قلعة كالفي وقلاع سان موغريب وكاليدونيا وغيرها من أرواح جزائرية كانت متفائلة مبتسمة<sup>52</sup>.

كان الشاعر محمد بلخير في سجنه يطلب من الله تعالى أن يفرج عنه ليرجع إلى أرض الجزائر الطاهرة، دار الإسلام ومما يؤلمه أيضا داخل السجن هو الإذلال الذي كان يشعر به من شدة المهانة وفقدان الكرامة والإنسانية وهو الفارس الشهم، فرغم العذاب الجسدي المتمثل في الأعمال الشاقة، فإن الألمة النفسية كانت أشد، وقد





محمد بلخير الذي نحتته البيئة فصنعت منه شاعرا مميزا عن بقية الشعراء الشعبيين فهو فارس ومجاهد وشاعر الثورة والحب عشق المرأة وعشق الثورة وعشق سيد الشيخ، فقد كان لتقلباته الكثيرة في مناطق الهضاب العليا والصحراء ومجالسة الفقهاء وأهل الرأي والحكمة الأثر البارز في اكتسابه لكثير من المعلومات والمعارف في الشريعة والتصوف والتاريخ رغم أميته، إن أميته - إن صح التعبير- رفعت من قيمته بفضل ثقافته الشعبية، كان ذا قلب سخي وروح سامية فقد كان بداخل هذا الرجل البدوي ملكة شعرية أهله لأن يكون شاعر القبيلة وفارسها، لقد قال الشعر قبل أن يبدأ في الصوم ويقرأه لم يتعلم القراءة والكتابة بتاتا:

ما اقرئت مع طلبتي بني عشير

ولا كتاب ابن خلدون جاي في يدي

ويوضح مصدر ملكته بما منحه الله من ذكاء وفطنة وموهبة وبما ألهمه الله من معارف حيث يقول:

اقرئت بلا كتوب من عند الرحمن

ما زينها يا ناس طاعنا<sup>64</sup>

تميز شعره في صغره بالغزل، فقد تناول عدة نساء في غزلياته إلا أنه سعى إلى تطعيمه بالحكم والنصائح،

دون الشاعر أروع القصائد في هذه الظروف، وقد وصل البعض منها إلى الجزائر رغم الستار الحديدي المضروب عليه، وقد جمع جزءا منها الأستاذ بوعلام بسايح وسي حمزة بوبكر، وبقيت مخزونة لدى الذاكرة الجماعية لدى أهل المنطقة ويرددها بعض المولعين بالشعر الشعبي أمثال بن حاجة محمد وحفيد الشاعر محمد بلخير الحاج عبد القادر<sup>65</sup>.

أفج عن محمد بلخير 1894م فرجع إلى أرض الجزائر ولم يسمح له بزيارة أهله بالبيض، فتوجه إلى الأبيض سيد الشيخ عند القبة وأقام بعض الوقت وحاول أولاد سيد الشيخ أن يعوضوه عن معاناته فقدموا له هدايا ثمينة من ملابس فاخرة وحصان جميل بسرج مطرز بالخيوط الذهبية... أمضى بقية حياته في قول الشعر الذي يفضح فيه أعمال الاحتلال الفرنسي في الجزائر، ولم يمكنه في مكان واحد بل كان رحالة كثير التجوال عبر الجنوب الوهراني، وحين تقدم به العمر أصبح يصاب من حين لآخر بوعكات صحية تلزمه الفراش، حتى فارق الحياة سنة 1904م أو 1906م، ودفن في مقبرة القناطر، لكن بعد الاستقلال قام أحبابه وأقاربه بنقل رفاتة إلى مقبرة الشهداء بدائرة بوعلام قرب البيض من جديد بجانب شهداء ثورة التحرير الكبرى.



يقول عنه جاك بيرك «وإذا ما أرقه الشوق والحنان  
فيمتّع بسحر شعوره كمراهق لينساب شعره في صفاء  
واحتشام ويلغّه شعبية مشحونة بالعبور والأمثال»<sup>66</sup>.

كما أنّ تجربته الغنية في الحياة من جراء احتكاكه  
بالمجتمع وأهل الدراية والعلم والخبرة مكنته من إدراك  
كنه الكثير من الأحداث فكانت له فلسفته في الحياة  
تنم بنظرة صائبة وحكمة حاضرة.

ما نيشي بادع للكلام نحسب قولي مداوي

نهدرك بالنعى إذا تكون للجلوس عقول

دق للعرف إذا طال ذاك من الشجرة راوي

والقاصف بعدما تكلم يسمى موصول

الرقبة بعدما تكن للبارود القاوي

دق جهد البارود قاع من صال عليه يصول

الجاي بعدما تعظم ما يرجع شي ساوي

دق لي مبداه شين ما مات إلا مذلول<sup>66</sup>

ويقول:

ما تدور أيام الشدة يحن ربي بأيام الخير

ما تدور سمور البلدة مقابلتها ساعة تبرير

ويصف إيمانه بالله ويقضائه ويدعائه بالمغفرة  
له ولوالديه ولجميع من معه، على أمل أن يفك سجنه  
ويتغير حاله بفضل الله.

أمر الله قريب ويدور المشوار

ربي قال أظن عبيدي نوفي

اغضرب الغفار لجميع الحضار

وناظم لشعار ولوالدي

وفي قصيدة أخرى:

ربي غفار للزلازل

يغفر ذنبي مع ذنوب الصالحين

أبغيت من الرخا نكيل

يرعى تحلي نوارجنة العدين<sup>67</sup>

انسحب محمد بلخير مع رفاقه، بعد معارك عديدة

إلى المغرب واستقر في تافيلالت، لم ينقطع عن قول  
الشعر والتغني به، ولكن قصائده هذه المرة موضوعها  
الكفاح والاستنفار للحرب، وليس يخل بالشعر مطلقاً  
أنه يتحول سلاحاً قوياً في يد الإنسان يفتح به طريق  
السعادة والعدالة الاجتماعية التي تزول فيها كل أنواع  
السيطرة والاستغلال والعبودية، وقد احتل الحصان  
فيها مكانة مرموقة لا يدانيه فيها إلا البندقية، وما إن  
يرسم خياله لوحة لجواد أو بالأحرى لجياد، أي حركة  
موكب خيل جامحة مطلقة العنان، حتى يمزجها براعة  
البارود، يقول:

واش يجيب إجاب كسان للفيلاي

بكري كان يجيني طير حر يحوم

يف ذاك المضرب ضاري انحرق خيلي

ويستنى عودي حتى اتجيب القوم

هذي تحريك تغدي وذبك اتوالي

ومن درك العلفنة بارودها كمكوم

يطلع في راسي حمان به انشالي

ويلعب عودي لعب إزفافي ملطوم

ومثل هذه السمات لا نجد إلا في الشعر الجاهلي عامة وفي شعر عنترة بن شداد خاصة الذي يلتقي مع شاعرنا رغم بعد المسافة الزمنية في الجمع بين السيف وركوب الخيل والقلم، يقول عنترة في هذا المجال:

والخيل تعلم والفوارس أنني

شيخ الحروب وكهلها وفتاها

ستذكرني قومي إذا الخيل أشبعت

تحول بها الفرسان بين المضارب

فإن هم نسوني فالصورم والقفا

تذكرهم فعلي ووقع مضاري

أما محمد بلخير فيقول:

قولي ناصره ري وادعوي الناس

نقرا الحرف بغير لوحة

إلي قال أنا رجيل يغزي معاي

يعرف خوك اسطر ولا اهرب

الكلام يواقي الأعقاد

يؤكد ويوم المشليه

كما يفخر الشاعر بمآثر قومه وجودهم وكرمهم فلما كان حسن الضيافة من الفضائل التي يحتفي بها بلخير كل الاحتفاء، لأنه مطلب من مطالب الخلقية وصنيع جميل وحسب، بل لأنه كذلك عمل يحفظ العلاقات الشخصية ويصونها ويستديم الحوار ويتيح الصلة والتواصل، فالأصل أو التواصل في تلك السهوب الجرداء يكف الصمت ويؤنس الوحشة ويكسر العزلة ويوصل الخطاب ويبلغ الرسالة ويرعى حق الأخوة.

نهفي وانبان كالسراب تحت الغيوم

حارز عرضي ولساني

للي قاتل بوي انضيفوا بالطعام

نضحك للي عاداني<sup>58</sup>

هنا يذكر أنه ليس لنا أن نختار ضيفنا بالضرورة فكل وافد علينا يجد لدينا الترحاب والتكريم الدائم، مهما يكن اسمه ومركزه في المجتمع إن وجوده بيننا ليفرض احترامه ويوجب ضيافته وإكرامه، وكل من يخل بهذه القاعدة ويخالفها وكل من يشوه معناها أو يحرفه، وكل من يخلط بها أو يقصد من ورائها أغراضاً أخرى تمجى شهرته ويضمحل صيته وهذا تصور بلخير:

متربص ولبيق حافظ بلاقراي

نعطي حق الناس والواجب

عمري ضيفي ما يبور وأنا هنائي

عرضي خفت عليه ينغتب

وفي هذا يقول (جاك بيرك): «إن بلخير منشد الشجاعة البدوية، شادي بطولة البدو الرحل والشوق الأبدى ليقترح علينا فيما يمليه من صيغ خالصة خطاب الغد ورسالة الأبد»<sup>59</sup>.

كما أن بلخير الشاعر وبلخير المتيم كان يحب وطنه ويهيم به كان يحبه كما يمكن أن يحبه بدوي قوي القنا شديد البطش في الهيجاء، يتضح ذلك عند ما صرح بموقفه بكل صرامة ولو تعلق الأمر من منحهم ولائه، إذا بدا ما منهم ما يسيء إلى الوطن ولذلك يعتبر سليمان متخاذلاً وخائناً فيفضحه قائلاً:

والله ما قعدوا مزان هنائي

من غير سليمان خان العاهد

كما يفضح موقف عطا الله الذي صار يتجراً على إصدار الفتاوى في صالح الاستعمار والزامية إدانة المقاومين وإثبات خروجهم عن الطاعة وتأكيد ضرورة معاقبتهم:

قولو لعطا الله واش كلفك يا حزين

ولاه تشمت في اللي ما لدهم قران

لعبت بك الدنيا أيامها فانيين

ولعبت بيبك القهوة وصار الأثمان

شوف كتبك تلق أقوال متخالفين

من خير أنت ولا كلاب رحمان

وهذه المواقف العملية هي التي كلفته حزن عائلته من طرف الحكام وكلفته حياة ظلت مضطربة فلم ينعم بالاستقرار، مرة في تافيلالت جنوب المغرب ومرة في المنيعية وأخرى في المنفى بكالفي، في جزيرة كورسيكا وقد أخذ المنفى جزءا غير يسير من حياته بعيدا عن الأهل والوطن.

إن روح المقاومة التي كانت تلاحق الشاعر محمد بلخير قد كلفته التضحية بشيء غال، إنها الغربية، غربة في وطنه بسبب الاستعمار وغربة في السجن بسبب الاستعمار أيضا، ومن هنا كان لموضوع الغربة نصيب في شعره.

وقال وهو في منطقة تافيلالت بالمغرب:

الدنيا ضاقت وأنا رحيلي تالي

من تفكار حباي خاطري مهموم

الدنيا ليلها قمر بدري لالي

وليلة فيها ظلمة وتبان النجوم

واش يجيب جبل كسال للفيلاي

بكري كان يبي الطير حر يحوم

وقال وهو في المنيعية:

نعشى بلاد الناس في طلب العلا

وبلادنا متروكة للناس

ونكاد تفتش الثرى وبأرضنا

للأجنبي موائد وكراسي

وطني أحب إلى من كل الدنى

وأعز ناس في البرية ناسي

\*\*\*

مادرت الظالمية هجرت على ليمان

ما هي سرقة ولا خديعة

هربت نفسي من النصارى والشیطان

وارضات لصاحب الشفاعة

أما في سجن (كالفي) فكان يقول:

من حب، خاطري امهول

وحش أولادي وحب سيدي جاوثنين

راني في كالفي مجول

أنا والشيخ بن دوينة مرهونين<sup>60</sup>

5 - ابن مسايب:

هو أبو عبد الله الحاج محمد بن مسايب، أحد أبرز شعراء الشعر الملحون، من مواليد الربع الأول من القرن الثاني عشر الهجري (12هـ)<sup>61</sup>، من أصل أندلسي استقر بتلمسان في حي باب الزير حيث نشأ والتحق في البداية بالكتاتيب القرآنية، فتعلم الفقه والنحو وحفظ القرآن الكريم، لم تثبت الدراسات المتبعة لحياة الشاعر دلائل واضحة عن مولده وحياته التي ساهمت في تكوين هذه الشخصية الفذة وذلك لنقص ما دوّن عنه، رغم أهميتها البالغة في رفع الإبهام الذي يخيم على حياته.

ويعتبر محمد بخوشة صاحب الفضل في جمع ونشر بعض أشعار ابن مسايب في شكل دواوين، وقد احتوت القليل مما رواه، حتى إنها قدرت بما يفوق ألفي قصيدة<sup>62</sup>.

لقد أمضى ابن مسايب شبابه في ممارسة مهنة النسيج التي ساهمت على ما يبدو بطريقة أو بأخرى في تنمية ذوقه الفني، وقد اتهم أيضا بالانحلال الخلقي وكثرت الإشاعات عن تعرضه بالتشبيب بالنساء وتلك هي الأسباب التي دفعت به إلى الهجرة إلى المغرب، بحيث نال حظوة وشأن لدى أحفاد وأولاد «مولاي إسماعيل الذهبي».

وقد نقل لنا ابن مسايب في شعره تلك الرحلات الطويلة حيث رسم خريطة أسفاره التي جاب بها كل أنحاء الجزائر والمغرب الأقصى، ويمكن القول: إنه لم يكن شخصية عادية، بل اجتهد ليكتسب شيئا من المعرفة ولم يبخل بها عن معاصريه الذين شهدوا له بالعلم واعترفوا له بالولاية، فذهب راضيا واستسلم لنداء الأجل عام 1190هـ الموافق لـ 1768م بعد أن عمّر طويلا، دفن أمام ضريح الموحد الشيخ السنوسي رحمهما الله بمدينة تلمسان.





عزائمك يا عايشة      سرّ قلبي فشا  
في عروقي يتمشى      هواك راه في الحشاش  
داهش منك دهشة      لوح عودي أرشا  
مانساك يا عايشة      حتى في النعاش<sup>64</sup>

والشاعر محمد بن مسايب رغم أنه لم يشتهر كشاعر صوفي إلا أن قصائده مفعمة بالروح الصوفية والمصطلحات الدالة على ذلك المتمثلة في المدح النبوي ومدح الأولياء الصالحين، والمعروف أنه منذ شبابه المبكر أصيب بغرام فتاة اسمها عائشة لكنه أصيب بخيبات عاطفية عديدة دفعته إلى قطع علاقته مع الحب الدنيوي، حيث لم يكن أيضاً بعيداً عن معاناة البسطاء من الناس، وهو لا يخفي غضبه ومخاوفه إزاء محيط فاسد في أعماقه جرّاه ظلم الولاة آنذاك، هذه العوامل هي التي حولته من شاعر الحب الدنيوي إلى شاعر الحب الإلهي.

ومن القصائد التي توحى بخوض بن مسايب في المجال الصوفي نذكر قصيدة (ما ولى شي طلي)، وهي قصيدة يوحى ظاهرها عند قراءتها بأنها غرامية غير أنه يقول في آخرها:

نمدح جد الشرفا

صاحب الحوض أحمد سلطاني<sup>65</sup>

كرس ابن مسايب جل أشعاره في المراقبة من الطبيعي أن نجد وقوف الشاعر على الحبيبة بغزله ونسيبه أكثر من قوله في باقي النساء، فقد قيل في الحبيبة أكثر مما قيل في الأم والزوجة، في نوعه وكمه وقوة عاطفته ووجدته، وربما جاءت كثرة الأشعار في الحبيبة، لأن أغلب الشعراء عاشوا عيشة هنيئة مترفة في ظل المرأة التي ملكت قلوبهم، فمن الشعراء من أحب حباً صادقاً ومنهم من تمتع يومهم الحب ولها.

ولأن الشاعر من أصل أندلسي، فإن الغزل كان ينساب على شفاه ويدعوا إليه لما كانت تتمتع به الأندلس من طبيعة جميلة وحياة حضارية ناعمة، ومجالس أنس ورخاء وغناء<sup>63</sup>.

والبيئة التلمسانية شبيهة تماماً بالبيئة الأندلسية في طبيعتها الخلابة وفي حضارتها وعاداتها وتقاليدها، هنا نشأ ابن مسايب، معتنفاً حرفة الحياكة بالحارة الشعبية باب الزير، كان على دراية بمنجز الألوان، فما من شك أن مشاهدته للألوان وتناسقها بعمل الدراز قد ساهمت في تكوين أسلوبه وذلك منذ فترة الطفولة التي قضاها بالمعمل، وهو ين تحت وطأة اللوعة، شاعر عاشق للحسن والجمال أحب الجمال وهام فيه، له معشوقة معروفة شهرتها في أكثر من قصيدة ملمحاً تارة، ومصرحاً أخرى، يقول:

والمتمعن في نص هذه القصيدة يجد فعلا تعابير غرامية كثيرة ليست الحسية فحسب بل الجسدية أيضا ويتجلى ذلك في قوله:

محبوي كحل العين

والشفر والحاجب والسالف<sup>66</sup>

و عند القراءة يتبادر إلى الأذهان وكأنه يصف امرأة لا رجلا، وهذه هي سمة شعراء الصوفية في تعابيرهم المفعمة بالحب تجاه الله ورسوله الكريم عليه الصلاة والسلام.

وابن مسايب في قصيدته (بدر الدجى) يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم ويطلب فيه الشاعر النديم أن يملأ الكؤوس بخمر سماوية على شرف محبوبه ويصف أيضا جماله المادي. وهو في هذا يقتدي بالشعراء الصوفية الذين ليست لديهم مشكلة أو عقدة من التحدث عن العشق وهو درجة عالية من المحبة لله تعالى أو الرسول صلى الله عليه وسلم، يقول:

بدر الدجا عسعاس والليل راح

يحلّى الطرب والكاس بين الملاح

قم يا نديم فر دُر الكيوس<sup>67</sup>

وفي قوله أيضا:

محمد نور ما يفى صلى الله عليه قدر ما شرفوا<sup>68</sup>

وفي قصيدة (الحرم يا رسول الله) الشاعر بالمدينة المنورة في مقام التائب، المتضرع إلى الله سبحانه وتعالى، طالبا شفاعته رسوله الكريم يقول فيها:

الحرم يا رسول الله

الحرم يا رسول الله

خيفان جيت عندك قاصد

الحرم يا رسول الله

خيفان جيت عندك قاصد

يا صاحب الشفاعاة الامجد

خويف بزلتي نتمرد

يوم الوقوف عند الله<sup>69</sup>

ويقول أيضا:

يا إله اغفر لي ما فات

واغفر لناظم ذي الأبيات<sup>70</sup>.

ومن بين الموضوعات التي استرعت اهتمام الشاعر ابن مسايب موضوع الوطن، فصور لنا هجرته عن وطنه الحبيب وما عاناه من آلام ولوعة الفراق جراء هذه الغربة، فهو لم يغادر الجزائر سائحا الحالة السيئة التي آلت إليها أحوال المجتمع، تحت وطأة وجبروت الأتراك آنذاك، ورغم ما عاناه الشاعر في هجرته تلك من غربة إلا أنها أثرت تأثيرا ايجابيا انعكس على سلوكه فغير نظرته إلى الحياة، ومن بين ما قاله الشاعر في الوطن قصيدة سجل فيها أسفه ولوعته لمدينة تلمسان، وما آلت إليه في القرن السادس عشر، نظم قصيدة «ري قضي» فقال:

الناس كل من يدخلها

يستحسن الوطن والبقعا

بالعلم مرفوع والحكمة اكمل

باشعال من اتقان الصنعا

خلي الحنادق ونزلها

بين البعل وبين القلعا

يفى مواسط الجبل وعرها

وبناها وعمل اسوار وبرج وتبيان<sup>71</sup>.

من هنا فالشعر الشعبي الجزائري كان وسيظل يعبر عن الآمال والطبقات الشعبية بكل درجاتها ومراتبها، يعبر عن آمانيها وهمومها عن أفراحها وأفراحها، عن رقيها وانحطاطها، إنه باختصار نابع من عمق المجتمع نفسه، فهو خالد خلود المجتمع ويكتسي حلة خاصة وطابعا متميزا، ولقد أخذت دائرته تتسع بفضل جهود أهل الاختصاص وذوي الكفاءة في هذا الميدان من باحثين ومنظرين وكتاب وشعراء وقراء ومبدعين على اختلاف مناهجهم ومناهلهم، وجهودهم لا تزال متواصلة والبحث في هذا الحقل لا يزال في مرحلة البداية، إذ ينشئ عن نظريات وآليات ومناهج جديدة ستكشف عنها البحوث والدراسات المستقبلية.

وساءلوا بالصوت والصورة والكتابة والدراسة كل من له علاقة من قريب أو من بعيد بالشخصيات الشاعرة، من أحفاد وأعيان وباحثين ورواة ومهتمين بالتراث، دون أن ننسى المتخصصين في تراث البلد منهم على سبيل المثال لا الحصر: الأستاذ الدكتور عبد المالك مرتاض والأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو والأستاذ الدكتور رشيد بن مالك والأستاذ الدكتور سعيدي محمد، والأستاذ الدكتور أوشاطر مصطفى، وعبد الحق زريوح وجعلوك عبد الرزاق وشايف عكاشة... الخ، فنتمنى أن نكون من خلال هذه الدراسة قد عملنا على نقض الغبار عن تراث منطقة الجزائر وإخراجه إلى النور، والتشهير أكثر بشخصيات كبيرة ومجهولة حتى - بيننا- في هذا الوطن، وإخراج شعرهم إلى دوامة البحث وعالم المعرفة المستمرة، ومن جهة أخرى تبيان دور الشعر الشعبي وأهميته في تحديد وتسجيل جانب مهم من تاريخنا المجيد، ومساعدتنا على الفهم الصحيح والسليم والسديد للعديد من الجوانب الغامضة التي أهملها الباحثون والمؤرخون أو تناسوها لسبب أو لآخر.

هذا قليل من كثير حول موضوع الشعر الشعبي الجزائري وشعرائه الفحول المشهورين بالجزائر الذين تركوا تراثا شعريا ضخما لا يزال الكثير منه مدسوسا في الخزائن والحقائب وفي الرفوف والأدراج وفي المخطوطات والكناشات وربما ضاع الكثير منه بسبب الإهمال واللامبالاة، ولعل ما وصلنا من شعرهم إلا القليل الذي كان محفوظا في ألباب الذاكرة الشعبية ومكنونا عند بعض المهتمين من أمثال: الحاج محمد بن الحاج الغوثي بخوشة والحاج محمد الحبيب حشلاف كما أن هناك مخطوطات ماجستير ودكتوراه للكثير من الباحثين الأكاديميين في الجزائر في قسم الثقافة الشعبية بمدينة تلمسان الذي يضم كما هائلا من دراسات التراث الشعبي المغاربي وخاصة الجزائري، منها ما يتعلق بالجمع ومنها ما يتعلق بالتنظير ومنها ما يتعلق بالجوانب الإجرائية، وكذا أقسام الأدب الشعبي في مختلف جامعات الوطن الجزائري قام فيها الباحثون بدراسات ميدانية حول بيئة وتراث شعراء الشعبي القدامى والمحدثون، حيث حاوروا وسجلوا وسألوا

7 - التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، ص 399.

8 - بولرباح عثمانى: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، الطبعة الأولى، ص 34.

9 - التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، ص 367.

10 - للتفصيل في الموضوع يراجع: العربي دحو: الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس (-1954 1962)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج 1، ص ص-25 32.

11 - التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 25.

12 - أحمد قنشوبة: الشعر الغص، قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، ص 23.

13 - التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، ص 391، والعربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة

## المراجع

- 1 - أحمد قنشوبة: الشعر الغص: قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، دار الفارابي، لبنان، 2008، ص 12.
- 2 - عبد الله دحية: تجليات الحس الوطني في الشعر الشعبي، مخطوط ماجستير في الأدب الشعبي، جامعة الجزائر، كلية اللغات والأداب، 2004-2005، ص 18.
- 3 - أحمد قنشوبة، الشعر الغص، قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، ص 12.
- 4 - للتفصيل في الموضوع يراجع: التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 81-82.
- 5 - التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، ص 81-82.
- 6 - التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الشعر الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 30.



## الثقافة البصرية ودورها في رصد عناصر الثقافة الشعبية

د. وليد محمد محمود - كاتبة من مصر

للثقافة البصرية دور كبير وفعال في إبراء الثقافة الإنسانية، ومن خلال فهمنا للصورة وما تحويه من معانٍ ودلالات، أصبح لدينا فرصة هائلة لإعادة تسجيل ثقافتنا الإنسانية بشكل جديد ومفيد عبر تلك الثقافة البصرية، فالصورة لغة عصرية تشكل أحد أهم مكونات الثقافة المعاصرة اليوم، وهي ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي وليس مجرد متعة أو محاكاة فنية فقط دون معلومات موضحة.



## الثقافة البصرية ودورها في الثراء الفكري للمتلقي

الثقافة البصرية كما عرفها العلماء هي خبرات الانسان البصرية المتراكمة عبر تاريخه، وهي محصلة التفاعلات والمدخلات التي يحياها الإنسان طوال عمره من خلال تشكيل حياته، أو التي تنتقل إليه عبر الأجيال من خلال قنوات مختلفة وخبرات سابقة وتأثيرات واضحة ومراحل حياتيه متفرقة وثقافة متوارثة خلال العصور، ويشير أرسطو الى أن التفكير مستحيل بدون صورة.

## الدراسات البصرية

تعرف الثقافة البصرية بأنها الترجمة الحرفية لعبارة Visual Culture أما الدراسات البصرية فهي حقل من حقول الدراسة يضم خليطاً من الدراسات الإنسانية: تاريخ الفن، النظرية النقدية، الفلسفة وعلم الانسان، بالتركيز على سمات الثقافة المعتمدة على الصورة البصرية، وقد ظهر مصطلح الثقافة البصرية لأول مرة عام 1969 على غلاف كتاب بعنوان « نحو ثقافة بصرية: التعليم من خلال التليفزيون »<sup>1</sup>.

والثقافة البصرية بمفهوم آخر هي مجموعة من المصادر الحسية المرتبطة بحاسة البصر والتي يمكن تنميتها لدى المتعلم أو المتلقي لثقافة الصورة عن طريق الرؤية وعن طريق تكاملها مع خبرات مختلفة، يتعامل معها المتعلم من خلال الحواس الأخرى. وتعتبر عملية تنمية هذه الكفايات ضرورية للتعليم، فعند تنميتها تمكن الشخص المتعلم (المثقف بصرياً) من أن يفهم ويفسر الأحداث البصرية والرموز البصرية والأشياء التي يتعرض لها في البيئة التي يعيش فيها سواء كانت طبيعية أو من صنع الانسان «John Debes 1969»<sup>2</sup>.

وعن طريق دراسة هذه العناصر المرتبطة بالصورة نكون قد استطعنا أن نتعلم مهارات الثقافة البصرية المختلفة في مجال الإبداع الشعبي حتى نمتلك القدرة على عرض وقراءة الرسائل البصرية قراءة صحيحة متقنة وبذلك يمكننا استخدامها في العملية التعليمية والتثقيفية والفنية بطريقة مبتكرة وحديثة تواكب

يعيش الانسان داخل مجتمعه من خلال تفاعليه وفعالية تنتج المجتمع وتتسم بخاصية أولية وأساسية هي قابليتها للتنوع الثري والتعدد الخصب في أنماط الاستجابات وليس شأنها الاطراد العشوائي النمطي، ولهذا فكل انسان داخل المجتمع يبني مجتمعه من خلال فاعلية وتفاعلية حيث الأخذ والعطاء، مما يجعله ينتج ثقافة على النحو الخاص به زمانيا ومكانيا، ويكتسب خصوصية في إطاره الأيكولوجي ومحيطه العقلي ونهجه في الحوار وفي التعامل، ومن هنا ظهرت أهمية الربط بين الثقافة البصرية والثقافة الشعبية لما لهما من ارتباط وثيق وخاص ينتج عنه قيمة ثقافية وفنية متميزة.

وقد حققت الصورة مجموعة هائلة من الإنجازات التي خدمت البشرية والإنسانية على مر العصور وبطرق عدة وسبل مختلفة وأبعاد خاصة تؤول لخدمة الموضوع المعروض، ولها دلالات ومعطيات خاصة وقيمة، إذ اختصرت الكثير من الجهد والوقت على حد سواء، فالثقافة البصرية تعمل على تمثيل المعلومات في صورة بصرية فتحول المعلومات إلى شكل مرئي مبهر يعبر عن الأفكار التي لم تكن واضحة وبارزة إلا في سياقات خاصة بها وعلى نحو شديد الخصوصية يعطي دلالات مباشرة وغير مباشرة لإظهار الصور الذهنية في هيئة صور بصرية مبدعة ومعبرة وقيمة.

وحتى نستطيع تطوير وتنمية ثقافتنا الشعبية والاستفادة منها، وجب علينا دراسة كيفية الإدراك البصري للصورة، ومعاني الصور ورموزها لفك شفراتها وإدراك معطياتها، ولذلك حددت مجموعة من العناصر والتي تخدم دور الثقافة البصرية في ازدهار هذه الثقافة، نجملها على النحو التالي:

- ✳️ الثقافة البصرية ودورها في الثراء الفكري للمتلقي.
- ✳️ عملية الإدراك الفني للصورة وتعلم مهاراتها.
- ✳️ مفهوم الثقافة الشعبية وعلاقتها بالتنمية.
- ✳️ كيفية تطوير وتنمية الفنون الشعبية باستخدام الصورة.

عصر التكنولوجيا الرقمية المعاصر، والذي نما حولنا يوماً بعد يوم بشكل خارج عن إرادتنا، مما أدى إلى جعلنا نحاول أن نخلق مجتمعات تتسع إحساسه بالجمال والقدرة على فهم المدركات البصرية في البيئة المحيطة بنا والمليئة بالعديد من المأثورات الشعبية المختلفة، كنوع من أنواع توثيق تراثنا الفكري والثقافي والمحافظة عليه من الاندثار أو الفناء أو الغزو بمختلف أشكاله وتعدد سبله وطرقه.

فيجب فهم المواد البصرية والصور وماهيتها وتحليلها وتفسيرها للعمل على إثراء الإبداع الشعبي، فحاسة البصر هي واحدة من أهم الحواس البشرية بل هي الحاسة الأساسية المسؤولة عن تزود الإنسان بالمعلومات، فضلاً عن كونها تساهم إلى جانب السمع في تكوين الفرد الثقافي وتشكيل قدرته الإبداعية على رؤية الأشياء فيما حوله بسهولة وسلاسة.

وقد أصبحت الصورة تلعب دوراً أساسياً في الحياة المعاصرة، فنادر ما نجد نشاطاً إنسانياً لا يستعين بالصورة بشكل أو بآخر، وصارت أمراً لا غنى عنه في العلوم والصناعة والتعليم والفنون، وهي الأساس الذي تعتمد عليه وسائل الإعلام ومن هنا فإن مفهوم ثقافة الصورة هو نفسه مفهوم الثقافة البصرية. فالإبصار من أهم منافذ المعرفة البشرية بأسرها وهو القدرة على التوحيد والتأليف والابتكار، وهي قدرة مستمدة من الفهم والإبصار يمارس وظيفته من خلال التصورات المعطاة، والتي تجتمع في وعاء واحد له القدرة على الاستقطاب والجذب.

وحيث أن الإبداع الشعبي للفن يتطلب القدرة على الإحساس بوجود مشكلة تتطلب المعالجة، ومن ثم القدرة على التفكير بشكل مختلف ومبدع، ومن ثم إيجاد الحل المناسب، هذه المشكلة هي العمل الفني لدى الفنان المبدع، وبالتالي فالفنان الشعبي المبدع يتمتع بتكوين نفسي متفرد وقدرات تخيلية وانفعالية خاصة تكسبه سمة الإبداع الفني التي تميزه عن الشخص العادي وكل هذا التميز والتفرد قد اكتسبه من خلال خبراته السابقة من ناحية والقيم المجتمعية التي نضج خلالها من جهة أخرى.

الإبداع الفني الشعبي إذاً هو نتاج لفنان يرى العالم من حوله بوضوح وينأى بنفسه عن عمليات النقل والتقليد والتحليل والإدراك، وينطلق بخياله في عوالم الاكتشاف والإبداع، ويرتبط بمظاهر الحياة المعاصرة متأثراً بالمأثورات الشعبية ومحققاً مشاركة إيجابية تمثل أسمى مظاهره الحسية والانفعالية بقدر ما يمتلكه من أشكال تعبر عن الثراء في التعبير، وكذلك قدرته العملية وخبراته المكتسبة بالمران وطاقاته التي تتولد بالعمل الدائب داخل المجتمع، والبيئة التي يحي بها الفنان الشعبي من أجل التطوير بأسلوب التعبير تبعاً لمتطلبات كل عملية فنية إبداعية بمتطلباتها وأدواتها المختلفة تبعاً للموضوعات الخاصة والعامة للفن الشعبي، مما يؤكد أن الإبداع الفني الشعبي هو «النبع الأصيل الذي ينطلق منه العمل الفني معبراً بصدق عن نفسية الفنان وتفاعله مع البيئة بمفهومها العريض منذ كشف لنا من خلال هذه المعاناة روعة هذه الأعمال وما تنطوي عليه من أصالة في الإبداع»<sup>3</sup>.

وعلى هذا النحو يتمحور دور الصورة كثرأ فكري للمتلقي في التالي:

✱ تمتلك الصورة القدرة على منافسة الكلمة في الكثير من السياقات والمقامات، فقد تتجلى الدلالة في الصورة أكثر من دلالة الكلمة التي تحتفى خلف الأقنعة والرموز والإيماءات، فالصورة المعبرة عن الفنون الشعبية تكون أقوى من ألف كلمة مكتوبة وموثقة.

✱ تمنح الصورة القدرة على التأمل لكل الأحداث التي تعبر عنها، فعن طريق الصورة نسجل أدق التفاصيل بسهولة ويسر وبشكل متضح ومباشر وتدرج مستمر وبمراحل مختلفة تبعاً لمتطلبات الموضوع المصور.

✱ تتميز الصورة بالقدرة على إضاءة فكرة معينة في زمن قياسي تخلق دلالات وإحساءات رمزية وترسم أفاق فكرية ومعرفية وهو ما يعجز عنه الخطاب المكتوب أو المسموع مهما كانت أهميته.



✱ تختلف الصورة عن الكلمة المكتوبة في سهولة التلقي لأن القراءة تتطلب التأمل وأشغال الذهن، لكن الصورة لا تتطلب كل هذا المجهود، فبمجرد النظر إلى الصورة نفهم تفاصيل كثيرة بأقل وقت ممكن وبأقصر الطرق.

✱ تعطي الصورة الرسالة بطريقة مباشرة ودفعة واحدة لا تتخللها تفسيرات وتحليلات كثيرة ربما تكون غير معبرة أو ملهمة.

### عملية الإدراك الفني للصورة

يشير مفهوم الثقافة الفنية البصرية إلى مجموعة القدرات والمهارات التي يستطيع الإنسان أن ينميها من خلال ممارسته للخبرة البصرية الشاملة التي تتفاعل فيها الحواس المختلفة، كما تعني اتساع رقعة الإحساس الجمالي والقيم والقدرة على فهم المدركات البصرية في البيئة المحيطة، وتعد الثقافة البصرية في يومنا هذا جزءاً من النسيج الثقافي العام للإنسان، فهناك حضور جارف للصورة في حياتنا وخاصة بعد دخولنا في عصر المعلومات والتكنولوجيا المبهرة يوماً بعد يوم فهي تلعب في تشكيل وعينا بدون أن نشعر وبدون أي تحكم منا، ويتم استعراض مضردات الثقافة الشعبية للمجتمعات من خلال الصور الفوتوغرافية المعبرة والفيديوهات والأفلام التسجيلية التي تعمل على عرض المأثور الشعبي بالشكل الأمثل.

✱ تخلق الصورة نوعاً من التواصل الثقافي والمعرفي، فعن طريق صورة لحرفة شعبية مصرية مثلاً نستطيع أن نعرف تفاصيل هذه الحرفة وطريقة تصنيعها لأي شخص في أي ثقافة، وربما يستطيع المتخصص تعلم ما يراه وتقليده من خلال الصورة.

✱ تكسر الصورة حاجز اللغة فتفهم الصورة رغم اختلاف اللغات واللهجات والثقافات أي أن الصورة تخترق الحواجز والمسافات وربما الأفكار.

✱ تعمل الصورة على تأكيد العديد من المفاهيم من خلال سياقات معينة وخاصة لدلالات الأكر عمقا وأقوى تأثيراً.

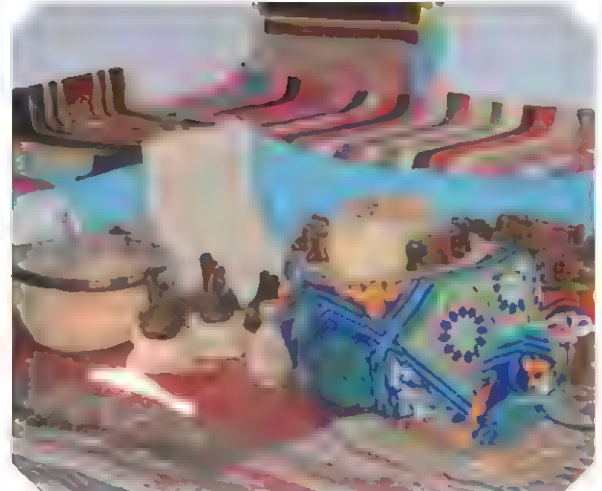
✱ تلعب الصورة العديد من الأدوار الإيجابية والسلبية في تشكيل مفردات الحياة، فعرض تفاصيل وأنواع الثقافة الشعبية بالصورة يعمل على زيادة الإحساس بها، وتعطي القدرة على معرفة أدق التفاصيل الغائبة فهي هنا تستخدم كدور إيجابي.

✱ احتلت الصورة مساحة واسعة في التواصل البشري بين العامة والمتقنين على حد سواء أكثر من الكلمة في واقع الحياة.

✱ أصبحت الصورة وسيلة تثقيف وتعليم وإعلام وتسويق ودعاية، فعن طريق الصورة ترسل رسائل مختلفة من بينها إلقاء التراث والمحافظة عليه والإعلان عنه وتنميته اقتصادياً وسياحياً<sup>4</sup>.



3



2

### تعلم مهارات الصور في مجال الثقافة الشعبية

ترتبط المهارات الخاصة بتقنيات الصورة بعدة محاور في علاقتها في رصد وتوثيق الثقافة الشعبية منها:

#### 1- الذاكرة:

ويعنى بها ربط الواقع بالماضي عن طريق الصور، وما تتضمنه من دلالات وأحداث ومواقف تشكل وعي لدى المتلقي، كذلك فقد ينسى الفرد كتاباً قرأه قبل عشرين عاماً، ولكنه بالتأكيد لن ينسى مشهداً بصرياً، أو مصوراً، وخاصة تلك التي تمتلك قدرًا عاليًا من الجاذبية والدهشة، فمثلاً يرتبط التعبير عن الفنون الشعبية من خلال كدرات معينة تعبر عن البيئة التي توجد فيها هذه الحرفة الشعبية أو ذلك على سبيل المثال، أو التي تعبر عن شكل المنازل التي يقوم فيها الفنانون الشعبيون بعمل حرفهم الشعبية أو التي يعيشون فيها، والتي يكون فيها استلهم شديد وربط بين فنهم وبينتهم وطريقة حياتهم ونضوجهم الفكري والفني على حد سواء كما في الصور أرقام (1)، (2)، (3).

#### 2- التوقع:

وهو قدرة الفرد على توقع الوضع الذي سيكون عليه حدث أو ظاهرة أو عملية أو موقف أو شيء معبر عنه برسم توضيحي مع ذكر الأسباب التي بني عليها

توقعه، ويظهر ذلك في الفنون الشعبية مثلاً كتوقع أو تخيل أحد الفنانين الشعبيين أثناء قيامه بعمل يترون أو رسم مجرد لأحد القطع من الغزل اليدوي والعامل الآخر وهو ينفذ ما تم رسمه، فعن طريق النظر إلى البترون تخيل الرسمة وتتوقع ما سوف يتم تنفيذه، أو الحرفيات اللاتي يقمن بعمل زخارف على قطع فخارية أو نسج بالخصوص لعمل الشنط الخوص أو تشكيل بالطين لخلق منتجات خزفية شعبية مميزة معبرة عن البيئة، أو الرسم بالحنة على الأيدي للأطفال والكبار على حد سواء كما في الصور أرقام (4)، (5).

#### 3- السيادة:

ويقصد بها قدرة الفرد على إعادة صياغة أو ترجمة الصورة وما يتضمنها من عناصر ومكونات من اللغة البصرية إلى اللغة اللفظية المكافئة للوقوف على السيادة داخل الموضوع المعروض، وهي تظهر عندما نريد أن نعبر عن أن أحد التفاصيل داخل العمل الفني الشعبي ونهمل التفاصيل الأخرى التي ليس لها قيمة، كالتركيز على تصوير مجموعة من التماثيل الصغيرة المميزة المختلفة الأشكال والأحجام والمعبرة عن فترات تاريخية مختلفة أو مجموعة من عرائس المولد المباعة في المولد النبوي والتي تصنع من السكر والتركيز على أحدها أو بعض المنتجات الشعبية المتنوعة، كما في الصور أرقام (6)، (7).





6



4

الفنان الشعبي، وتتجسد وتتمثل هذه الثقافة الشعبية الرائعة بالصورة إذ نجد أن للثقافة البصرية دوراً في إلقاء الإبداع الشعبي لدى المتلقين والحرفيين والجمهور العادية بدرجات متفاوتة.

#### العوامل المؤثرة في إدراك الصورة

لعل أهم العوامل المؤثرة في العملية الإدراكية للصورة: الانتباه، الثبات، الدوام، التنظيم، التشويه والتحريف، الدافعية، الخداع الإدراكي، الخبرة السابقة، وهذه العوامل تندرج إلى عوامل خارجية وداخلية، على النحو التالي:

- **الانتباه:** حيث أن الانتباه للمعنى المرجو من الصورة يشكل الفكر ويعبر عن القيم من خلال الصورة
- **الثبات والدوام:** على الفعل المنعكس من الصورة وعرضها وطرق فهمها.
- **التنظيم:** تنظيم المعلومات المدرجة والمعبرة من خلال عناصر الصورة واستيعاب كل عنصر من هذه العناصر والتعبير عنه.
- **التشويه والتحريف:** والذي يعطي معنى وقيمة لكل معلومة من خلال الصورة والنص المقترن بالصورة، إذ يجب أن تكون تلك المعلومات بالإيجاب عن طريق التأكيد بالصورة والتوقف عند سلبات الصورة.

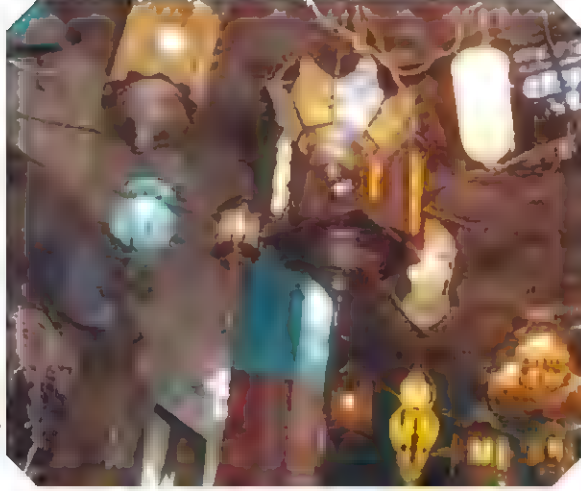
#### 4 - الخبرة:

ويقصد بها قدرة الفرد على توظيف ما لديه من معلومات في التوصل بنفسه إلى الأسباب التي تكمن وراء ظاهرة أو حدث أو عملية أو شيء ما معبر عنه بصورة أوفيدى وتوضيحي، ويظهر هذا في الإبداعات الشعبية عندما نجد أن المصور يقوم بإبراز دور أحد الفنانين الشعبيين الكبار ومعه أحد العاملين الصغار وهو يشكل معهم الخزف ليصنع المنتجات الفخارية المختلفة، أو إحدى الحرفيات وهي تقوم بجدل بالخصوص وتظهر تميز الخوص المصري ودقة صنع الحرفية المصرية من خلال الكدرات المميزة، كما في الصور أرقام (8)، (9)، (10).

#### 5 - الانتقاء:

اختيار أفضل الأشياء والبعد عن الأسوء من خلال المعلومات التي تعطيها لنا الصور، وتوجد مجموعة من الكليم يدوي الصنع أو مجموعة من العطارة أثناء عرضها أو بعض القطع الخوص ومدى تداخلها وكذلك مجموعة النخيل المتشابكة مع بعضها البعض والتي يقطف منها البلح، كما في الصور رقم (11).

ومن خلال تعلم الثقافة البصرية للصورة ومهارات الصور نجد أن الإبداع الشعبي هو خليط من الفنون التي نحتاج إليها في حياتنا اليومية، وجميع القيم الجمالية التي تميز العمل الفني الإبداعي، تدخل داخل إطار روح



7

### إشكالية تطور عناصر الثقافة الشعبية

يعد الابداع الشعبي هو خليط من الفنون النفعية التي نحتاج إليها في حياتنا اليومية، فضلاً عن القيم الجمالية التي تميز العمل الفني الإبداعي، والتقاليد الاجتماعية هي أهم الأبعاد التي لها نصيب كبير في الحفاظ على الموروثات الفنية كقيمة إنتاجية وقيمة وظيفية علاوة على أنها قيمة جمالية وتشكيلية، كما أن الإبداع مع الفنانين الشعبيين له قوانينه الخاصة الفطرية، وهذه القوانين تتشكل مع ثقافتهم المادية وفقاً بمقتضاها سمات الاشكال الفنية وهي على وجه التحديد التجربة الانسانية المناسبة والمتفاعلة مع كل الموروثات الفنية وتاريخها وثقافتها، كما تعنى الأصالة والتواصل في العمل الفني مع الموروثات الاجتماعية، ومن هنا نشعر بضرورة قيام الفهم الاجتماعي بأبعاده ودوره في تشكيل خصائص الفن الشعبي داخل حدود البيئة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان من خلال الابداع الجمالي<sup>6</sup>.

والمصور هو المسئول عن حالة الواقع الثقافي والاجتماعي للغة الصورة البصرية، فنجد أن الفنان يتفاعل مع مكونات البنية الثقافية المحلية من عادات وتقاليد وأعراف وتراث وعقائد وغيرها والمكان والزمان والبيئة المحيطة به الأمر الذي يشكل الأسس التي تركز عليها قاعدة إنتاج الصورة<sup>7</sup> كعمل فني قائم بذاته ومتفرد بشخصيته وواضح في محتواه ومضمونه،



6

الدافعية: ويقصد بها الدفاع عن المعنى المرجو بعرض الموضوع بشفاافية ومصداقية وبدون مبالغات.

الخبرة السابقة: حيث أن بداخل كل متلق أو مستقبل أو فرد من الجمهور خبراته السابقة التي تشكل وعيه وتعرض مدى تأثره بكل ما حوله وبالتالي بمشاهدته للصورة يتأثر بما يرى.

وهذه العوامل تندرج إلى عوامل خارجية وداخلية وتختص العوامل الخارجية بالمشيريات البصرية في الزمان والمكان والاتجاه والحركة، وعوامل ذاتية تتمحور في: العامل المعرفي: وهو الخاص بعملية التعليم والفهم والإدراك من قبل الجماهير الموجه لها الصورة، العامل الوجداني: وهو المرتبط بالحالة الانفعالية والسيكولوجية والعاطفية للمشاهد أو الجمهور المهتم بالصورة. وتتفاعل هذه العوامل مع الإدراك الصورة ثم قراءتها.

وعلى هذا النحو فإن قراءة الصورة تعتمد على: فهم لغة الصورة وهي لغة بصرية يبنها المشاهد بناء على خلفيته الاجتماعية والثقافية والحضارية، ومن خلال تفاعل العوامل السابقة تختلف قراءة الصورة من شخص إلى آخر، ويجب فهم الصورة دون أحكام ولكن تبعاً للمرجعية الدينية والتاريخية والثقافية والأيدولوجية والجمالية وتراكم الخبرات والميول والاتجاهات والأفكار والمعطيات المختلفة من شخص لآخر داخل المجتمع نفسه<sup>8</sup>.



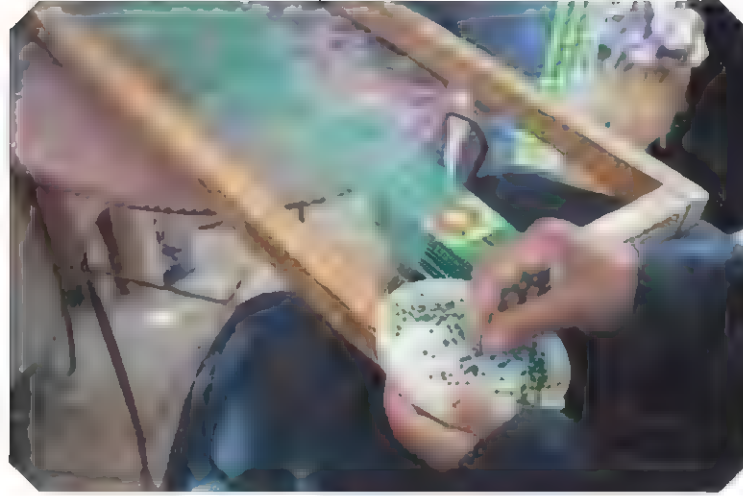
الثقافي الذي يحرر الصورة من خلال كسر احتكار تلك الأحداث وتعزيزه بالهوية الثقافية الواحدة الواقة بالتفاعل والحراك الإيجابي داخل المجتمعات<sup>9</sup>.

ويمكن أن تكون الثقافة الشعبية واحدة من أهم الأشياء التي توضح وتحدد ملامح الهوية الثقافية المثلثة للمجتمع في الصورة بوضوح وتقديمها للاستفادة منها في مجالات متعددة وبطرق وأساليب مختلفة، ومن أشكال تلك الثقافة من التشكيل الشعبي من الجداريات والرسومات الشعبية المستخلصة من البيئة الطبيعية والثقافة غير المادية والتي تنطوي أسفله جميع أشكال الحرف والمنتجات الشعبية من خرف وزجاج ومنتجات نحاسية ومعدنية والسجاد والنسيج اليدوي والخصوص وفنون الأداء الشعبي مثل الغناء وهو مهتملى بالعديد من المطربين الشعبيين والرقص والممثل في فرق الفنون الشعبية والألعاب الشعبية والموسيقى والتي تحوي العديد من الآلات الموسيقية ذات الطابع الشعبي كالدف والناي وغيرها والمسرح الشعبي، فالفنون الشعبية يكمن وجودها من تراثنا ومعاضينا الحافل بالعديد من العادات والتقاليد والمعتقدات والآداب من السير الشعبية والأمثال المختلفة والحكايات بمختلف أنواعها، كما تتميز الفنون الشعبية باستخدام الخامات المحلية والوحدات التي تستمد من البيئة. ويعتمد الفنان الشعبي في زخرفة منتجاته على عنصرين:

ومن هنا نجد أهمية الابداع الشعبي الذي يعبر عن ثقافة الأمم فهي تؤرخ الماضي وتنبأ بالمستقبل مع الحفاظ على تراثنا ويرصد تطورها ونموها. فنجد أن أهمية الصورة بالنسبة للفنون الشعبية تعتمد على إنتاجها وقراءتها من خلال تحليل الرمزي رمزية الفكرة وبساطة التكوين في سهولة استيعاب الشكل والوضع والمكان والزمان وعملية اختزال الواقع داخل الصورة الواحدة وتحجزة الصورة بواقعية بجانب رصد الواقع الثقافي والاجتماعي والفني داخل واقعية التأمل والتمعن للتعبير عن الفنون الشعبية بمختلف أشكالها وطرقها وما تتضمنه الصورة من ملامح الثقافة المصرية والتي تعبر عنها ثقافتنا الشعبية من عادات ومعتقدات وحرف وموسيقى شعبية وغناء شعبي وغيرها.

ولكي نسجل ثقافتنا الشعبية باستخدام الثقافة البصرية وجب علينا محاولة صياغة هوية وطنية واضحة المعالم والتفاصيل لتمكن الفرد والمجتمع بل والعالم من حملها في ذاكرته، وتكون بمثابة القناة والأداة التي يتم من خلالها التواصل مع الآخرين في الداخل والخارج بكل السبل.

فيمكن قراءة الصورة المعبرة عن الثقافة الشعبية عن طريق جودة هيئتها وشكلها وطريقة عرضها وتناولها، وهكذا يتم تحسين الصورة الحقيقية للمجتمع داخليا وخارجيا ضد عمليات التشويش بالحضور



10

مصادر الخامات الأولية اللازمة للحرف الشعبية؛ فيصنع من الجريد الأقفاص والكراسي والأسيرة والموائد الصغيرة بتصميمات جميلة، ويصبغ الخوص بألوان زاهية، ويستعمل في تجهيل المنتجات المختلفة. أما الأماكن الرعوية التي تقوم الحياة فيها على رعاية الأغنام والماعز فإن الصناعة الشعبية التي تفرض نفسها هي صناعة السجاد والأكلمة ذات الزخارف الهندسية بألوان وغزل الصوف المأخوذ من صوف الأغنام<sup>9</sup>.

ويمكننا رصد خصائص الفن الشعبي في عدة محاور مبسطة، سنركز فيما بعد على علاقتها بتوظيف الصورة:

- الفن الشعبي فن عريق يجمع بين البساطة والجمال والعراقة في الوقت ذاته.
- الفن الشعبي عبارة عن تعبيرات فنية تلقائية تابعة من العادات والتقاليد داخل المجتمعات ولكن بطرق مختلفة.
- الفن الشعبي فن يخدم كل الاحتياجات الانسانية لذلك يمارسها المجتمع حيث أن فكرة الفن الشعبي الأساسية قامت على قيمة الحاجة والانتفاع داخل المجتمع.
- وجود بعض الملامح السحرية والعقائدية التي تحكم التعبير، البساطة والاختزال والنزعة الزخرفية.

الأول: الوحدات الهندسية البسيطة، ويغلب استعمالها في المنتجات التي تفرض صناعتها والخامة المستعملة فيها هذه الوحدات، أي أن الزخارف الهندسية في أغلب الأمر وليدة الصناعة نفسها.

والعنصر الثاني: الزخارف العضوية البسيطة التي تعتمد على خطوط منحنية لينية قليلة أيضاً كفرع صغير، أو أزهار بسيطة التركيب أو حركة أمواج المياه ورجرجتها، والتصوير الحائطي كان من أهم أساليب التعبير لذلك الفن، كما كانت دائماً تتعدد أشكاله واستخداماته من أعمال الكليم والحصير والسلاسل وأواني الفخار والأباريق المزخرفة بالأشكال الهندسية وأعمال التطريز على الملابس والحلي وغيرها تبعاً للبيئة الخاصة التي يعيش فيها الفنان الشعبي والخامات المتاحة له في هذه البيئة، فالبيئة الزراعية مثلاً كانت تفرض على الفن الشعبي وفنانيه نوعاً خاصاً من الفنون مثل صناعة الفخار حيث تتوفر الطينيات الصالحة له في أماكن كثيرة، كما أن الأواني الفخارية تغطي نسبة كبيرة من احتياجات منزل الفلاح. كذلك غزل الكثير من الفلاحين الصوف والقطن بغازل يدوية؛ لتتميز هذه المنسوجات بألوانها الطبيعية وزخارفها الكثيرة ذات الخطوط العريضة بألوان طبيعية داكنة. أما في البيئة الصحراوية أو البدوية فإن صناعات الجريد تأخذ المقام الأول حيث يكون النخيل مصدراً هاماً من





11

مشوقة وبأحدث الكاميرات حيث التكنولوجيا العالية والتي توفر جودة مميزة للصورة مما يبرز جمال تلك الصورة.

عمل الأفلام التسجيلية والتوثيقية المعبرة عن موضوعات المأثور الشعبي بمختلف صورها بشكل واقعي بعيدا عن الاقتباس أو الاستلهام ولكن بواقعية في أماكنها الطبيعية وبشخصياتها الأصليين وهم يمارسون طقوس حياتهم اليومية وأعمالهم بتلقائية دون تجميل أو تحريف أو تميز.

البعد عن ثقافة العولمة المعتمدة على اقتباس أفكار الأعمال الفنية من الخارج والبعد عن ترائنا ومن ثم الحفاظ على الهوية المميزة من خلال استخدام الصورة، حيث أن علاقة الصورة كرسالة بالجمهور كمستقبلين هي علاقة وثيقة وهامة.

عمل الأرشيفات المتخصصة التي ترصد موضوعات المأثور الشعبي بمختلف صورها وبكل تفاصيله، ويتطور هذه الفنون، كذلك عمل أطالس استكشافية بأماكن التراث داخل المحافظات المختلفة والمنوط بها موضوعات التراث المتنوعة.

إقامة العروض المتقدمة والتي تعرض موضوعات المأثور الشعبي بشكل شيق وجذاب عن طريق استخدام الوسائط المتعددة والتي يدمج فيها الصوت والصورة والنص لعمل إبداع فني وثقافي عال.

التأثر الواضح بالتراث القديم والسير الشعبية وحكايات الأجداد والرموز التي تتضح في لغة الأشكال.

التسطيح والرؤية الممتزجة بالخيال والنظر إلى مكونات الأشياء وقيمتها.

الانطلاقة في التعبير والبعد عن الرسوم المقتنة للفنون المختلفة حيث كل فن يعبر عن خلاصة أفكاره بحرية وتلقائية خاصة.

شيوخ الوحدات الهندسية والفرقة التجريدية الهندسية النابعة من البيئة، التحريف في بعض الأشكال أما بالتكبير أو التضييق أو التصغير أو الحذف من أجل إكساب الأشكال معاني تستثير الوجدان.

التأثر بالبيئة بمفهوم العين المجردة غير الناقلة، حيث وجهة نظر الفن الشعبي تدخل وتدخل تعبيره.

وحتى يمكننا توظيف الصورة الفوتوغرافية في رصد الثقافة الشعبية، ينبغي أن نضع في الاعتبار عدة محاور رئيسية منها:

التركيز على الثقافة البصرية في عصر هيمنة الصورة وذلك بتسجيل أكبر عدد ممكن من الصور الفوتوغرافية التي ترصد الفنون الشعبية بمختلف صورها وأشكالها، بشكل به إبداع متقن وتعبيرات

✱ عمل العديد من البرامج التليفزيونية التي تعمل على إثراء الثقافة الشعبية للمتلقي وإبراز دور الصورة في التعبير عن الفنون الشعبية بمختلف أشكالها وتعدد صورها.

✱ إنشاء المواقع الإلكترونية والصفحات المهمة بموضوعات الفنون الشعبية لتأكيد الذاتية للفن والتعبير عنه عن طريق عرض هذه الأعمال الفنية الشعبية بفنانيتها الأصليين وتاريخهم.

✱ الاهتمام بالمناهج الدراسية التي تناقش موضوعات التراث والتي تعرض تلك الموضوعات على أن تتواجد آلية خاصة للعرض المشوق والممتع لتلك الموضوعات .

✱ عمل دعاية كافية للكلية والمعاهد والمراكز المهمة بموضوعات التراث الشعبي حتى يتسنى للأفراد معرفتها واللجوء إليها وحتى يعرف أبناء الوطن تراثهم الشعبي ويتفاعلون معه .

ويمكننا توثيق عناصر الفنون الشعبية باستخدام الصورة من خلال:

✱ إنشاء المراكز البحثية المتخصصة والتي تهتم بتسجيل وتدوين وحفظ وأرشفة موضوعات الفولكلور بشكل دقيق وعلمي منضبط ومنظم مثل مركز الفنون الشعبية وأرشيف الفنون الشعبية.

✱ الاطلاع على التجارب العربية والعالمية فضلا عن اتفاقيات التراث غير المادي وغيرها والتي تعمل على صون التراث الشعبي وتعرض من خلاله أعمال فنية شعبية مبدعة للاستفادة منها.

✱ إنشاء الجمعيات الأهلية والتي تقوم بالمساهمة في تطوير الفنون الشعبية، والتي تقوم بتحسين الحالة المادية الممثلة في الجانب الاقتصادي والجانب الاجتماعي والثقافي مما يضمن إقامة النقابات التي تقوم بتنمية الحرف والفنون الشعبية عن طريق توفير الخامات والمعدات والأجهزة والأدوات وجميع المستلزمات التي تقوم

بالعمل على تقدم الحرفة وتنميتها وبالتالي الفنانين والحرفيين والصانعين الشعبيين، وعمل الدورات التدريبية التي تؤهلهم على ذلك، كذلك في مجال فنون الأداء من رقص وغناء شعبي حيث تشجيع الكنوز المدفونة من المبدعين وقدرات، كذلك الآلات الشعبية لتشجيع تصنيعها عن طريق تنمية قدرات الحرفيين الموهوبين بذلك وتوفير مواردها والإعلان عنها لتسويقها.

✱ عمل الندوات والمؤتمرات وورش العمل المحلية والعالمية التي تحث على أهمية الفنون الشعبية وعرضها ومعالجة موضوعاتها وتسجيل كل ذلك بالصور الثابتة والمتحركة تبعاً لثقافة الصورة ومدى تأثيرها على المتلقي وعلى المجتمعات من خلال تلك المجتمعات وبطرق جذابة.

### الخلاصة

نتصور مما سبق أنه عن طريق معرفتنا للثقافة البصرية نستطيع أن نرصد عناصر الثقافة الشعبية فهي استجابة منطقية للواقع المعاصر، وتحليل واستنتاج لمدخلات ومخرجات هذا الواقع بطرق وأشكال مختلفة، كما أن الثقافة البصرية هي جزء من اللغة لأنها مجموعة من الرموز المختلفة المعاني والاتجاهات، ولأنها كذلك تصبح لغة تقرأ في الذهن قبل العرض على الواقع، فتقرب المسافات، وتعتبر الثقافة البصرية انعكاساً للثقافة أو كحالة ثقافية تسهم في إنتاج وإعادة إنتاج الثقافة بشقي الطرق ومختلف المفاهيم الأيكولوجي والتقنية، وتلعب الصورة أدواراً مختلفة في الحفاظ على الفن والتعبير عنه ومما يجعلنا نتأثر به ويؤثر فينا، وبالتالي تلعب الصور نفس تلك الأدوار وربما أكثر في الحفاظ على الثقافة بشكل واسع النطاق، كما أن ومع ادراكنا لمعاني ومفاهيم الصور ووظائفها والإحساس بها يجعلنا نستطيع أن نحافظ ونصون وننمي الفنون الشعبية بمختلف أشكالها وصورها عبر العصور، كما أن إمعان النظر في فنون الشعوب

ومستقبله من تطور فكري وفني وإبداعي منتقى ومتقن، عن طريق إدراك الإبداعات الشعبية ودراساتها والحفاظ عليها على صون الهوية القومية للوطن.

البدائية يثبت بجلاء أن الإحساس الجمالي غريزي لدى معظم الناس، بغض النظر عن وضعهم الذهني، والفنون الشعبية هي مرآة المجتمع والتي تعبر عن ماضيه من تراث وحاضره من ثقافته

### المواهب

\* عبد الجبار ناصر. ثقافة الصورة في وسائل الإعلام.- ط 1.- بيروت: المكتبة الاعلامية، الدار المصرية اللبنانية، 2011.

\* عبدالعزيز بن إبراهيم الغمري: المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري تحت شعار ( المفاهيم والتحديات).- جامعة الملك سعود، 1430 هـ

\* طارق عابدين ابراهيم عبد الوهاب. قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء.- العلوم الإنسانية والاقتصادية.- كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، قسم التلوين.- (العدد الأول، 2012)

\* مايكل كاريزرس: لماذا ينفرد الانسان بالثقافة/ ترجمة: شوقي جلال.- الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998 (سلسلة عالم المعرفة بالكويت)

\* محمد صالح الأمام : ثقافة الصورة ودورها في تحقيق الأمن الفكري في الدول المواكبة للتحضر، المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري ( المفاهيم والتحديات)، 1430 هـ.

\* هانى ابراهيم جابر: الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

### مواقع الانترنت

\* <http://www.alriyadh.com/551298>

الابداع الشعبي والتربية الفنية، الجمعة 3 رمضان 1431 هـ - 13 اغسطس 2010 م - العدد 15390

\* <http://sha3rsweyfy20.wix.com/almostsk-bal-safaga#!untitled/c5zs>  
( الفن الشعبي تراث-موروث شعبي )

### الصور

\* الصور من الكاتبة.

1 - عبد الجبار ناصر. ثقافة الصورة في وسائل الإعلام.- ط 1.- بيروت: المكتبة الاعلامية، الدار المصرية اللبنانية، 2011.

2 - رولان بارت: الغرفة المضيئة تأملات في الفوتوغرافيا.- ترجمة/ هالة نمر.- القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.

3-<http://sha3rsweyfy20.wix.com/almostsk-bal-safaga#!untitled/c5zs>

4- محمد صالح الأمام : ثقافة الصورة ودورها في تحقيق الأمن الفكري في الدول المواكبة للتحضر، المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري ( المفاهيم والتحديات)، 1430 هـ.

5- شاكر عبد الحميد. عصر الصورة السلبية والإيجابيات، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005.- (سلسلة عالم المعرفة)

6 -سميرة الجفري. بحث عن الثقافة البصرية واثرها على المجتمع، العالم صورة، 2008 .

7 - طارق عابدين ابراهيم عبد الوهاب. قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء.- العلوم الإنسانية والاقتصادية.- كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، قسم التلوين.- (العدد الأول، 2012)

8 - <http://www.alriyadh.com/551298>

### المراجع

\* رولان بارت: الغرفة المضيئة تأملات في الفوتوغرافيا.- ترجمة/ هالة نمر.- القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.

\* سميرة الجفري. بحث عن الثقافة البصرية واثرها على المجتمع، العالم صورة، 2008 .

\* شاكر عبد الحميد. عصر الصورة السلبية والإيجابيات، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005.- (سلسلة عالم المعرفة)



## المتخيل في القصة الشعبية اليهودية المغربية قصة يوسف عليه السلام نموذجا

د. عبد الكريم الصواف - كاتب من المغرب

تبرز القصة الشعبية عن خواص ومميزات تلعب دورا هاما في جلب القارئ واجتذابه نحوها، لما تحتوي عليه من أحداث متميزة وقيم وأهداف سامية. وعليه فهي تعد من أقدم الآثار الأدبية التي حفظتها الوثائق المكتوبة أو ذاكرة الإنسان. ومن أهم الأدوار التي لعبتها القصة الشعبية والدوافع التي أنشأتها نقل الحوادث والتعويض عن الواقع، ونقد المجتمع، والتعليم، والتعبير عن أنواع الظلم الاجتماعي والاضطهاد التي تعرضت له الشعوب على مر العصور.



القصة الشعبية اليهودية المغربية لا تخرج عن المحددات السالفة الذكر، إذ تمكن مبدعها من اكتساب الحرية قصد التعبير عن وجهات نظره، وأهدافه وأماله المطلقة، والمتمثلة:

✱ في الوقوف عند محطات من التاريخ اليهودي العام، تخلد لحياة شخصيات: كيوسف عليه السلام، لهم وقع في نفسية اليهودي ينتمون إلى الزمن الماضي.

✱ إبراز ونقد الواقع المعاش للطائفة في الحاضر.

✱ التطلع إلى أهداف وأمال وأحلام، أو التطلع إلى عالم آخر لا يقدر أحد على تلمس وقائعه بالمدرک الحسي، يرتبط في قرارة النفس المبدعة بإلهام روحي يصلها بالمعتقد المجاوز للإدراك العقلي.

إن حلم وأمال اليهودي المغربي بعالم (الموطن الأصل) يسود فيه الاطمئنان والحرية وتتركز فيه قيم الخير، كما تنقشع عنه سحب الظلم وتزول منه بعض من أشكال الحيف والاستغلال، هو حلم مشروع يتوق إليه كل كائن بشري، لكن قد لا يوجد إلا المتخيل، يساور الذات (الجماعة)، حين تصطدم بواقع ووضع تاريخي صعب، ينتهي بالآمال والأحلام إلى الانهيار والفشل أمام ضربات القدر ومكر التاريخ.

لأجل ذلك سنتطرق في هذا المقال، بالدراسة والتحليل، إلى المتخيل اليهودي في القصة:

### نبذة عن المتخيل

أهملت الفلسفة العقلانية، وبأشكال متفاوتة، الملكات الروحية من مخيلة وحس، لأنها تعتبر «المخيلة عنصرا يشوش على عمل العقل، كما يقول ديكرت، لذلك يتعين إقصاؤها من عملية المعرفة؛ لأن الأخيرة هي نتاج فعل عقلي خالص يتخذ من مبادئ العقل منطلقه ومرجعه»<sup>2</sup>، فيما تجد كل من المخيلة والمتخيل موضوعاتهما في الأساطير والحكايات والقصص والأحلام، وكل ما يتعدى حدود العقل، وتهميشها هذا يعني أن الفلسفة العقلانية تنظر إلى «الذات الإنسانية من زاوية أحادية لا ترى فيها إلا العقل»<sup>3</sup>.

بيد أن الإنسان ليس عقلا وحسب، حتى لا نتصاع مع أطروحة الفلسفة العقلانية: «بل إنه كائن تناقضي يحتل في كينونته الرغبة والحلم والعقل والواقع، وتعمل في داخله كل الملكات، وتضطرع، في أشكال لغوية ورمزية قد يطغى عليها الجانب العقلاني، كما قد تعبر عن سمات جمالية لا تخضع بالضرورة للنسق العقلي السائد»<sup>4</sup>.

وستجد هذه النظرة المحتشمة إلى المخيلة مكانتها إلى جانب العقل، بشكل لا مثيل له، مع بداية اكتشاف الصورة، بأنماطها المختلفة، الورقية والسينمائية والتلفزيونية، إذ سرعان ما عملت على «خلخله صرامة الخطاب العقلي وأصبحت رموز هذه الاكتشافات وإنتاجاتها تتواصل مع متخيل الإنسان أكثر مما تتجاوز مع عقله»<sup>5</sup>. من ثم غدت إنتاجات المخيلة والحس مجالا غنيا يكشف لنا عن جانب مهم من حياة الإنسان لم توفره لنا اهتمامات العقل الصارمة. إذن ما هو المتخيل؟

يعتبر مفهوم المتخيل من المفاهيم الزنبقية التحديد والتعريف القاموسيين، نظرا ل«شساعة مجال المتخيل وتعدد وتقارب واختلاف المفاهيم التي تتوزعها مجالات معرفية متعددة، أدبية وفلسفية وصوفية وابستمولوجية وسيميولوجية»<sup>6</sup>. وفي هذا الدراسة، يستعمل مفهوم المتخيل من وجهة نظر أدبية. لذلك فإن كلمة «متخيل» Imaginaire، تستعمل في اللغة بثلاثة دلالات على الأقل:

✱ كصفة، وتعني ما لا يوجد إلا في المخيلة، الذي ليس له حقيقة واقعية.

✱ كاسم مفعول، للدلالة على ما تم تخيله.

✱ كإسم، وتعني الشيء الذي تنتجه المخيلة، كما تعني ميدان الخيال.<sup>7</sup>

وينذهب محمد عابد الجابري إلى أن كلمة «imaginaire» من الكلمات التي لا نجد لها مقابلا مأثورا الاستعمال في اللغة العربية، والكلمة مشتقة من image بمعنى «صورة، صورة الشيء في المرآة أو في النفس، أي في الخيال، ومن هنا ترجمة الفلاسفة

العرب القدماء للإسم الذي يطلق على الملكة الذهنية التي ترسم فيها صور الأشياء الحسية والمتخيلة بلفظ المصورة تارة والمخيلة تارة أخرى»<sup>8</sup>، أي أن المتخيل هو جملة الصور غير الواقعية التي ترسم في النفس.

كما أخذت العديد من الدراسات الأدبية<sup>9</sup> - بالمغرب خاصة - في استعمال مفهوم المتخيل، إذ عبر في هذه الدراسات عن «العالم الممكن» الذي تقترحه النصوص؛ وهو «عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي يعتقد أنه فعلي، الشيء الذي يفيد أن مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة من العلاقات التي لا تتناقض مع ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع»<sup>10</sup>، فالعالم المعطى من قبل النصوص الأدبية عالم مبني من قبل المبدع، وإذا كان هذا العالم المبني تجسيدا استعاريا لفكرة يريد المبدع إيصالها إلى المتلقي، فإنه يقبل أن يستعير مادته الدلالية إما من الوقائع المحتملة الوقوع أو غير محتملة الوقوع سواء في الماضي أو المستقبل. وبالرغم من خلق المتخيل لعالم ممكن يتعالى على الواقع «فإنه حاضر في الحياة في كل لحظة من لحظات التواصل اليومي، سواء مع الذات أو مع الآخر، لأنه يكسر التكرار ويخرج عن أطر المؤلف التي تميز اللغة المعادة، ويخلق إيقاعا زمنيا خصوصيا ممتدا لا علاقة له، بالضرورة، بالزمن العام. إن المتخيل حين يخلق هذه الزمنية الخاصة فإنه في حقيقة الأمر، يبدع وجودا مختلفا يوفر إمكانية التوازن الذاتي أو الجماعي»<sup>11</sup>.

وبالتالي، فإن المتخيل كمجموع التصورات والدلالات والأفكار والعوالم الذهنية، التي ترسم في النفس عن بعض الموضوعات أو ما إلى ذلك، نتيجة للرغبات الشعورية أو اللاشعورية.

لا يجب أن يفهم من أن مرجعيات هذا المتخيل ثابتة بصورة نهائية.

إن المتخيل كمجموع التصورات الذهنية، لا يمكن أن يوجد إلا في ثقافة ما، أو في جماعة بشرية تلجأ إليه؛ لأنها «بحاجة إلى المتخيل لكي تؤسس وجودها، ولكي تعطي لهذا الوجود قيمة ومعنى»<sup>13</sup>، على اعتبار أن المتخيل لا يعني «الأوهام والصور بالمعنى المادي للكلمة. إنه يعني الدلالات الكبرى التي تجعل المجتمع يبدو متماسكا ككل»<sup>14</sup>. ولأجل هذا ذهب «كاستورياديس» إلى أن المتخيل ذو بعدين، فهو «مُكوّن ومُكوّن في الوقت ذاته، مؤسس ومؤسس في آن واحد»<sup>15</sup>، فهو مكون لهوية المجتمع، كما أنه يتشكل في ثقافة مجتمع ويفعل مرجعيات وسياقات تاريخية متعددة ومتداخلة.

انطلاقا من هذه الطبيعة المزدوجة للمتخيل، وفيما يتصل بالموضوع، المتخيل اليهودي في قصة يوسف الشعبية، يمكننا أن نسأل: ما الذي يشكل هذا المتخيل؟ هل هي السياقات التاريخية والاجتماعية؟ أم الأنساق الثقافية التي يتمثلها الإنسان اليهودي كالدين والرموز...؟ أم مجموع هذه السياقات التاريخية والأنساق الثقافية معا؟

يتوقف بنا مسار تحليل قصة يوسف الشعبية، عند مقارنة صورة تكتنز في طياتها واقعا متخيلا أرادت الذاكرة اليهودية أن تجعل من ملجأ أت ليحل محل الواقع القائم. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الخاصية تميز الأدب الشعبي اليهودي المغربي بكافة أشكاله، وقد تضمن ذلك في قصة يوسف الشعبية فيما يلي:

إلى عَشْنَا نُعِيشُ فِي زَمَاعُنَا [جماعتنا]

ويقول السارد في موضع آخر: انظر الصورة رقم (2).

يستشف من الشواهد السالفة الذكر، أن القاص اليهودي المغربي يبت عبثا ثانيا قصه أماله وأحلامه، والمتمثلة فيما يلي:

\* يوحى الشاهد الأول بحلم القاص اليهودي العيش بين جماعته (بني إسرائيل) في زمن أت هو الزمن المستقبل.

## المتخيل اليهودي في قصة يوسف الشعبية المغربية

### 1 - مرجعيات المتخيل اليهودي:

تروم مسألة تحديد مرجعيات المتخيل اليهودي، البحث في الخلفيات التي يستند عليها هذا المتخيل أي «المحركات التي يتأسس عليها، والمنطلقات «القبلية» التي سمحت له بالظهور في ثقافة معينة»<sup>12</sup>؛ بيد أنه

יָא רַבִּי תַזְמַעְנָא פִּי אֶרְלָנָא/ פִּי אַקְרִיב מִקְלָאשְׁנָא/ וְנִרְזָעוּ לַחֹרֶי'תָנָא

חָנָא/ וְזִמְיַע יִשְׂרָאֵל כְּוַנְנָא/ אַה סִידְנָא/ וְזִמְיַע יִשְׂרָאֵל כְּוַנְנָא

יָא רַבִּי תַזְמַעְנָא פִּי אֶרְלָנָא/ פִּי אַקְרִיב מִקְלָאשְׁנָא/ וְנִרְזָעוּ לַחֹרֶי'תָנָא

חָנָא/ וְזִמְיַע יִשְׂרָאֵל חֻוָּא/ אֶה סִידְנָא/ וְזִמְיַע יִשְׂרָאֵל חֻוָּא

2

وشرائع تسمى الشريعة الشفوية «التلمود». وهي الشرح الحاخامي<sup>22</sup> لنصوص التوراة والذي قد سجل لاحقا عن تدوينها. هذا بالإضافة إلى كتابين آخرين مقدسين، الأول يسمى «الأنبياء»، يتحدث عن حياة وتاريخ الأنبياء الذين عرفتهم الديانة اليهودية<sup>23</sup>، والكتاب الثاني يدعى «المكتوبات والأشعار»، وهي «وتضم الأناشيد والحكم والأمثال والمزامير والقصص، وصور من تاريخ اليهود وفلسفتهم»<sup>24</sup>. هذه الكتب المقدسة الثلاث (التوراة، الأنبياء، المكتوبات) تنطوي تحت اسم جامع لها هو «العهد القديم» تميزا له عن العهد الجديد «الإنجيل» شريعة عيسى عليه السلام.

يعتبر اليهود من أشد الشعوب تمسكا بشعائهم الدينية، فالدين عندهم هو الحياة والحياة هي الدين، ولذا فإنهم على الرغم من تشتتهم في أنحاء الأرض، وتباعد بعضهم عن بعض في تاريخهم الطويل القاسي ظلوا محتفظين بهذه الشعائر والطقوس. ومن أركان الدين اليهودي: «عقيدة أرض الميعاد» حيث يعتقد اليهود اعتقادا جازما أن الله سبحانه وتعالى قد وعد بني إسرائيل بمساحة من الأرض؛ لكي يقيموا عليها دولة لهم تجمعهم من التشرذ والتشتت، في شخص نبيه إبراهيم عليه السلام - الجد الأكبر لليهود حسب اعتقادهم - لما جاء في التوراة: «وأقيم عهدي بيني وبينك وبين نسلك من بعدك وأعطي لك ولنسلك من بعدك أرض غربيك كل أرض كنعان ملكا أبديا وأكون إلههم»<sup>25</sup>، بيد أن أرض كنعان هذه «ارتبطت في أذهان اليهود بأورشليم والهيكل»<sup>26</sup>.

والخلاصة أن خصوصية المتخيل اليهودي، تتطابق مع طبيعته المزدوجة بوصفه مكونا ومكون في الوقت

✳ يأمل القاص كذلك في الشاهد الثاني بأن يكون لقاءه بإخوانه بني إسرائيل في أقرب الآجال.

هنا يتوجب علينا - من أجل رصد خلفيات هذا الفضاء المتخيل - الوقوف مع هذه الأحلام والأمال عبر السياقات التاريخية، وكذا الأنساق الثقافية خاصة الدين منها لمعرفة مرجعيات هذا المتخيل.

يظهر التاريخ اليهودي العام، أن اليهود لم يعرفوا الاستقرار كجماعة بشرية مستقلة في موطن ما من بقاع المعمور على مر التاريخ، وذلك منذ حملة «نبوخذ نصر»<sup>16</sup> سنة 605 ق.م التي «انتهت بالقضاء على مملكة يهوذا وتحطيم أورشليم»<sup>17</sup> وتدمير الهيكل<sup>18</sup>، وحمل اليهود سبائا إلى أرض بابل عام 587 ق.م<sup>19</sup>، إذ تعتبر هذه الحملة أولى مراحل الشتات التي عرفها اليهود، مروراً بـ «الشتات» الهليني في مرحلة السيادة الفارسية وأخيراً الشتات الروماني والوسيط وهو الشتات.. الأخير<sup>20</sup>، الذي حل باليهود في مصر، لما ولوا خوفاً من بطش وجبروت سلطة فرعون، بيد أن «مطاردة المصريين لهم، وقسوة ما أصابهم من الهلع والرعب، جعلهم يتيهون في سيناء أربعين عاماً»<sup>21</sup>. وبالتالي تعتبر هذه النبذة أهم الخطوط العريضة للتاريخ اليهودي العام، الذي بدأت انتكاسته بتدمير أهم مقدساته ومعابده، المتمثلة في أورشليم والهيكل المقدس بالخصوص. كان هذا بالنسبة للسياق التاريخي؛ ترى هل يمكن اعتبار الأنساق الثقافية، وخاصة الدين منها، من مرجعيات المتخيل اليهودي كذلك؟

اليهودية أقدم الديانات السماوية الثلاث؛ وهي التي أنزلت على النبي موسى عليه السلام في مصر أثناء وجود بني إسرائيل فيها، والكتاب المقدس الذي أنزل على موسى هو التوراة، تشرحها في شكل أحكام

ذاته، فهو مكون بفعل السيرورات التاريخية، وكذا الأنساق الثقافية الممثلة بالدين، ومكون يسهم في تكوين الهوية الخاصة بهذه الثقافة اليهودية المغربية. لكن ما درجة حضور هذا الفضاء في المتخيل اليهودي؟

## 2 - الفضاء المتخيل:

حسب «جوستاف لوبون»<sup>27</sup> لم يبدأ تاريخ اليهود بالحقيقة، إلا في عهد ملوكهم، فقد كانوا «أقل من أمة، حتى زمن شاؤول، كانوا أخلاطا من عصابات جامحة، كانوا مجموعة غير منسجمة من قبائل سامية صغيرة، أفافة بدوية تقوم حياتها على الغزو والفتح، والجذب وانتهاب القرى الصغيرة، حيث تقضي عيشا رغيدا دفعة واحدة في بضعة أيام. فإذا مضت هذه الأيام القليلة عادت إلى حياة التيه والبؤس»<sup>28</sup>.

هكذا تكونت زمرة بني إسرائيل السامية كجميع العشائر، إذ كانت في بداية الأمر مؤلفة من أسرة واحدة، ذات جد واحد. وهذا الجد هو يعقوب أو إسرائيل كما دعاه الرب من بعد، «وإسرائيل هذا من ذرية إبراهيم»<sup>29</sup> عليه السلام، الجد الأكبر لليهود حسب اعتقادهم. ولما سادت موجة القحط بآل يعقوب في بلاد كنعان ارتحلوا إلى مصر، وبطلب من يوسف، أقاموا بها وكثر عددهم، «واستعبدهم المصريون، فسئم أبناؤهم بؤسهم، فاغتنموا فرصة فتن اشتعلت، ففروا من بلاد العبودية»<sup>30</sup>، في اتجاه أرض الميعاد، مرورا بصحراء مصر التي قضوا فيها حوالي أربعين سنة من التيه والبؤس في عهد النبي موسى عليه السلام. فأرض الميعاد مختارة عن سائر الأمصار بدليل ميثاق قطعه الرب مع الجد الأكبر لليهود، إبراهيم عليه السلام حسب ما جاء في التوراة: «وأقيم عهدي بيني وبينك وبين نسلك من بعدك وأعطي لك ولنسلك من بعدك أرض غربتك كل أرض كنعان ملكا أبديا وأكون إلههم»<sup>31</sup>، بيد أن أرض الميعاد هذه «ارتبطت في أذهان اليهود بأورشليم والهيكل ومملكة داود وبالعهد الذي أبرمه الرب مع إبراهيم»<sup>32</sup>.

وبذلك عرف اليهود في أرض الميعاد نوعا من

الاستقرار المنظم، خاصة في عهد الملك داود الذي يكمن فضله ومجده على اليهود في «منحه بني إسرائيل عاصمة، وفي حسن اختياره لهذه العاصمة، فلولا أورشليم (القدس)، لكان شأن اليهود ضئيلا إلى الغاية»<sup>33</sup>. وازداد اليهود تشبثا بهذه العاصمة بعد موت الملك داود، وتربع ابنه سليمان على زمام الأمور، فاستطاع أن يوطد المملكة وأن يقيم علاقات مع جيرانه من الأمم؛ فقام ببناء الهيكل المقدس، وهو البيت أو القصر، كان الهدف منه أن يكون للإله مسكن كما للبشر. ويروي العهد القديم «أن داود أراد أن يبني بيت الرب فقال الرب: لا تبني بيتا لإسمي لأنك رجل حروب، فقد سفكت دما. وأن سليمان ابنك هو يبني بيتي ودياري؛ لأنني اخترته لي ابنا، وأن سأكون له أبا واثبت مملكته إلى الأبد»<sup>34</sup>، وبني سليمان الهيكل الذي استغرق بناؤه سبع سنوات.

على هذا الأساس، عرف اليهود نعمة الأمن والاستقرار في ظل الملك داود وابنه سليمان، وشيدوا رباطا وثيق الصلة بينهم وبين الأرض المقدسة «أورشليم» من جهة، وبين المعتقد الديني المتمثل في الهيكل المقدس بالخصوص من جهة أخرى؛ لكن سرعان ما انقلب الوضع رأسا على عقب بعد موت الملك سليمان «بنحو قرن ونصف»<sup>35</sup>، وفي ظل المماليك الذين خلفوا سليمان، فكان من صنيعهم أن «أثاروا غضب نبوخذ نصر بمحافتهم لفرعون مصر، فاستولى ملك بابل القوي على أورشليم في سنة (586 ق. م.). فجعل عاليها سافلها، وهدم هيكلها، وجعل من اليهود أسارى، فغدت أورشليم أثرا بعد عين»<sup>36</sup>. على إثر هذا الحادث فتك باليهود الشتات والبؤس زمنا حتى تربع «قورش»<sup>37</sup> على حكم بابل (538 ق. م.)، وأذن لليهود بالعودة إلى فلسطين وبناء الهيكل من جديد، بيد أنهم «لم يتمكنوا من بناء المعبد بسبب الحالة الاقتصادية المزرية، حتى عندما ظهر النبي عزرا»<sup>38</sup>.

وفي سنة سبعين من الميلاق «استولى «تيطس»<sup>39</sup> على أورشليم، وجعلها طعمة للنيران، وبدئ بتشتيت شمل اليهود»<sup>40</sup>، في أنحاء العالم، وهو خيار لا رجعة



فيه، أجمع معه لهيب هجر وفقدان اليهود لأورشليم والهيكل المقدس، فأضحيا في قلب ومخيلة اليهودي جيلا بعد جيل توقفا في العودة إليهما.

تمكن هذا الارتباط والتعلق بأرض الميعاد من السيطرة على الفكر اليهودي، فأصبح حلما يساور الذاكرة اليهودية، تترجمه الأدبيات اليهودية رمزيا، و شعائريا، ولفظيا، حال مبدعنا في قصة يوسف الشعبية، الذي بدت شخصيته تعيش غربتها في ذاتها وفي محيطها الذي يعاديه المناقضته واقع الحلم، حسب قول القاص فيما يلي:

يا حنا غريبا وموألفين غربتنا

نار الغربة يا حواني / كواتنا بين العينين

على هذا الأساس، غدت حياة القاص اليهودي المغربي مرتبطة أشد الارتباط بتحقيق متخيلها، الذي ينشطر الى شطرين:

### 3 - متخيل أورشليم:

تتبوأ «أورشليم» في فكر القاص اليهودي المغربي المقام الرفيع، والروح السارية في الجسد؛ فهي لا غنى عنها في الأدبيات والتاريخ اليهوديين، باعتبارها أعظم مدينة في إثباتها للهوية اليهودية، التاريخية والدينية. الأمر الذي شد اليهود إلى الحنين والعودة لهذه الأرض المقدسة، رغبة منهم في إذكاء الشعور الديني، وتمجيد التاريخ اليهودي لتحقيق الذات الجماعية.

الحنين إلى الوطن الأصل ظاهرة إنسانية عامة، لا يستطيع المرء التخلي عنها، مهما بلغ رقيه الحضاري، وتطوره المادي. لذا نجد القاص اليهودي المغربي يتمثل في «أورشليم» الوطن الأم، الذي ضم الأجداد والاباء، والشريجة اليهودية جمعاء بين الأمصار، لأجل هذا غدت روحه ينتابها شعور برغبة ملحّة عارمة في العودة إلى جذوره، بدل واقع الاغتراب. في حين «يفقد المقيمون في المنفى مكانهم الخاص في العالم، قد يعتريهم الإحساس بأن الحياة تجرفهم وأنهم ضائعون في عالم أصبح فجأة غريبا عليهم. وفقدان المركز الثابت الذي يمثل «الوطن» معناه فقدان

الأساسي «للاتجاه» مما يجعل كل شيء يبدو نسبيا وبلا هدف، وتقطع الجذور الثقافية وجذور الهوية قد يدفع الإنسان إلى الإحساس بأنه يذبل ويذوي، بل بأنه بات غير ذي وجود مادي»<sup>41</sup> الأمر الذي يدفعنا إلى القول، إن ارتباط مخيلة المبدع بالأرض المقدسة هو تاريخ يلغي الوجود خارج «أورشليم» إلا من حيث الشوق والحنين.

إن حلم المبدع اليهودي المغربي أطمأ اللثام عن عواطف وهواجس جياشة تنم عنوة عن إرادة الذات إلى الاجتماع بقوم بني إسرائيل مجددا في الأرض المقدسة، إذ يباشره شعور لقاء الإخوة حسب قوله، بالبهجة والارتياح النفسي، لما يوفرونه من دعم اجتماعي في صورة نصائح أو تعاطف أو كونهم محلا للثقة أو لمجرد اشتراكهم في نفس النظرة إلى العالم. كل هذا يمنح المبدع اليهودي قيمة معنوية تحمي من المشقة بزيادة تقدير الذات، عكس واقع الاغتراب الذي لا يستطيع المرء فيه أن يقرر مصيره، أو التأثير في مجرى الأحداث أو صنع القرارات المهمة التي تختص بحياته ومصيره، مهما بلغ شأنه في الوطن المغترب فيه.

وبالإضافة إلى ذلك، فقد بات أمن واستقرار وحرية المبدع اليهودي المغربي، رهين في تصوره بالعودة إلى الأرض المقدسة، والاجتماع بالأهل، حسب ما عبر عنه في قصه: صورة رقم (2)

تطارد شخصية المبدع أطياف حلم هارب تريد الإيقاع به في حبال الواقع، حلم تستعيده الذاكرة كلما ضاقت الذات؛ لكنه حلم نضج بتأثير وعي نقدي للواقع القائم، دفع القاص اليهودي المغربي إلى أن ينحو جاهدا إلى تغيير واقعه بما يتطابق وتطلعاته الحاملة، هذا الوعي ولد الخوف وعدم الاستقرار النفسي للقاص، عند عجزه عن إقامة الواقع المعلوم به مكان الآخر القائم، بذلك أصبح القاص اليهودي يعيش المأساة والخوف اللذين غيبا معهما الأمن والحرية من حياته. وهذا الوضع لن يستقيم في تصوره إلا بمعانقة الأرض المقدسة.

لا يعتبر شعور اليهود اتجاه قدسية الأرض مسألة

عاطفية فحسب؛ بل هو شعور ديني عميق لدرجة أنه أقرب إلى الارتباط العقائدي، أي أن العودة إلى الأرض المقدسة تعتبر في تصور اليهود عامة، والقاص اليهودي المغربي بالخصوص، فريضة دينية بمقتضاها يعتقد اليهود أنه لا حياة لهم ولن يرضى عنهم الرب إلا إذا عادوا إلى «أورشليم» وأقاموا دولة داود وسليمان وعمروا الهيكل.

غير أن هذه الفريضة الدينية، التي تتمثل في العودة إلى «أورشليم» مشروطة في الديانة اليهودية بالطاعة والاستقامة، إذ نجد «أن أحد نصوص العهد القديم يوضح أن الوعد بالأرض... مشروط بقيد الطاعة والاستقامة، فإذا لم يقيم بنو إسرائيل بالطاعة والاستقامة فإن مصيرا مؤلما ينتظرهم»<sup>42</sup>. ولعل أوضح دليل على هذا هو الإصحاح الثامن والعشرين من سفر التثنية، الذي يوضح في عدد فقراته الأولى وعد الرب لبني إسرائيل بالأرض المقدسة، وما تبقى من فقرات الإصحاح تتحدث عن اللعنات التي تصيب قوم بني إسرائيل إذا لم يحافظوا على وصايا الرب، ومن هذه اللعنات قول الكاتبين على لسان الله: «وكما فرح الرب لكم ليحسن إليكم ويكثركم كذلك يفرح الرب لكم ليفنيكم ويهلككم فتستأصلون من الأرض التي أنت داخل إليها لتملكها، ويبعدك الرب في جميع الشعوب من أقصاء الأرض إلى أقصائها، وتبعد هناك آلهة أخرى لم تعرفها أنت ولا أبائك من خشب وحجر، وفي تلك الأمم لا تطمنن، ولا يكون قرار لقدمك بل يعطيك الرب هناك قلبا مرتجفا وكرلا العينين وذبول النفس...»<sup>43</sup>.

ولعل هذا الشرط الديني الموكول على عاتق بني إسرائيل في الظفر والعودة إلى الأرض المقدسة «أورشليم»، هو ما ينسجم وتطلعات القاص اليهودي المغربي من وراء قصته (قصة يوسف)، التي تهدف بمشاهدها إلى الوعظ الأخلاقي والإرشاد الديني. الأمر الذي يدفعنا إلى القول، بأن رؤية القاص اليهودي من وراء قصته تتمثل:

✱ دعوة بني إسرائيل إلى الالتزام بالتعاليم الدينية اليهودية، والسمو بالفضائل، وتجنب الرذائل.

✱ مخاطبة الفكر اليهودي وتذكيره - على وفق ما تم

وروده في التوراة - بأن من بين واجبات تحقيق عودة اليهود إلى الأرض المقدسة الإلتزام بما تم ذكره. وبالتالي يعد حلم القاص اليهودي المغربي حقيقة دينية وعهدا بين الرب وبين بني إسرائيل يجب الوفاء به حسب تصوره.

#### 4 - متخيل هيكل سليمان:

الهيكل كلمة عربية يقابلها في العبرية «بيت همقداش» أي البيت المقدس، أو «هيخال» وتعني البيت الكبير في كثير من اللغات السامية. ومن أهم أسماء الهيكل «بيت يهوه» ويهوه هو إله اليهود، إذا هو بيت الإله، والهيكل أعد أساسا ليكون مسكنا للإله، وليس مكانا للعبادة وأداء الطقوس وتقديم القرابين، وإن أصبح فيما بعد مكانا لهذه الأمور<sup>44</sup>.

يقول المؤرخ «ول. ديورانت» عن قدسية الهيكل ومكائنه في اليهودية: «كان بناء الهيكل أهم الأحداث الكبرى في ملحمة اليهود. ذلك أن هذا الهيكل لم يكن بيتا ليهوه (إله اليهود) فحسب، بل كان أيضا مركزا روحيا لليهود، وعاصمة ملكهم، ووسيلة لنقل تراثهم، وذكرى لهم، كأنه علم من نار يتراءى لهم طوال تجوالهم الطويل المدى على ظهر الأرض، ولقد كان له فوق ذلك شأن في رفع الدين اليهودي»<sup>45</sup>؛ لأجل هذا تشكل إعادة بناء هيكل سليمان في مخيلة اليهودي المغربي، وذلك بعد العودة إلى «أورشليم»، الغاية المثلى والهدف المنشود، فكثيرا ما تردد مقولة على ألسنة الحخامات، وكذا في الأدبيات اليهودية، أنه لا معنى لليهود بدون أورشليم، ولا معنى لأورشليم بدون الهيكل الثالث، «فالناس دائما ما يشعرون عند تأمل الدنيا بوجود قوة متعالية ولغز عميق في قلب الوجود نفسه. ودائما ما يحسون بأن تلك القوة ترتبط ارتباطا عميقا بذواتهم وبالعالم الطبيعي»<sup>46</sup>، المتمثل في شيء (معبد، مكان، أرض) يمس شغاف القلب بال جذب، ويشغل بقعة خيالية في الذهن، بعده يتدحرج في سلم القداسة يوما بعد يوم، و«تجربة الإحساس بالقداسة ذات ضروب متنوعة، فهي قد توحى بالخوف، أو بالرهبة، أو بالثراء النفسي أو بالسكينة، أو الهلع، أو بضرورة القيام بعمل أخلاقي

معين، وهي تمثل لونا أكثر اكتمالا وأرفع شأنًا من الوجود لا يد منه لاستكمال ذات الإنسان»<sup>47</sup>.

القاص اليهودي المغربي يعيش حالة نفسية تتسم بعدم التوازن، وكأن عضوا من جسده ضاع منه في فترة من عمره، لم يكن فيها الوعي قد نضج بعد، فكبر ونزاع قائم، تشنه الذات على النفس لإرغامها تجاوز مرحلة النقص هذه، إلى مرحلة التوازن، الذي يحتله العضو، وما هذا العضو من ذات المبدع إلا الهيكل المقدس، «فإحساس المرء بأن شيئا ما قد تخلص عنه يحيل إلى مظهر من مظاهر شر باطن في الوجود وسائر في الكون، وكثيرا ما يتميز هذا القلق الباطن بإحساس بالفراق والفقد، إذ يبدو أن هناك ما نفتقده في حياتنا، وأن وجودنا أصبح ممزقا مشتنا ناقصا، وتتشكل في نفوسنا نطفة الإحساس بأن الحياة ما ينبغي أن تكون على هذه الصورة، وأننا فقدنا ما هو جوهرى لسعادتنا»<sup>48</sup>.

وما يزيد في إذكاء شعور المبدع اليهودي المغربي بأهمية الهيكل في حياته، حينما يأخذ هذا الهيكل مكانة دينية مميزة في المعتقد اليهودي، إذ نجد التلمود الكتاب المقدس الثاني عند اليهود، تحدث في مواضيع متعددة منه عن أهمية الهيكل، ومن ذلك: «لما دخل تيطس، وبهزة من سيفه مزق ستار الهيكل، فسال الدم من الستار، فأرسلت بعوضة لعقابه، ودخلت إلى مخه، وأخذت تكبر حتى صارت مثل الحمامة، وحين فتحت جمجمته وجدوا أن البعوضة لها فم من نحاس، ومخالب حديدية»<sup>49</sup>.

كما ساهمت فكرة وصف اليهود أنهم «شعب الله المختار» في توطيد العلاقة بين القاص اليهودي المغربي وبين الهيكل، فقد أكدت أسفار العهد القديم في أماكن متعددة أن بني إسرائيل هم أفضل البشر، وأن الله خصهم بهذه المكانة الرفيعة دون بقية البشر، وهم أبناء الله المباركون، بينما بقية الأمم هم أبناء البشر. ومن هذه النصوص التي تدل على ذلك ما ورد منها في الإصحاح السابع من سفر التثنية. يقول الرب: «لأنك أنت شعب مقدس للرب إلهك، إياك قد اختار الرب إلهك لتكون له شعبا خاصا من

جميع الشعوب الذين على وجه الأرض. ليس من كونكم أكثر من سائر الشعوب. التصق الرب بكم واختاركم لأنكم أقل من سائر الشعوب، بل محبة الرب إياكم وحفظه القسم الذي أقسم لأبائكم»<sup>50</sup>. هذه الفكرة جعلت تصور القاص للهيكل بمثابة بيت الأب، ذلك المكان الأليف الذي يجسد في نفسيته الأصل، الهوية، المعتقد، الذات... مادام الهيكل بيت الرب، فهو يمثل مكانة دينية مميزة، باعتباره مقر إله اليهود، وفي إعادة بناءه تثنى وتجدد للعلاقة بينهم وبين الرب.

وتأسيسا على ما سبق، يمكن اعتبار حلم العودة إلى أرض الميعاد - التي تنحصر في أورشليم والهيكل المقدس بالخصوص - الشغل الشاغل للقاص اليهودي المغربي، وهدف تغلغل في النفس، فأصبح لا غنى عنه في الأدبيات والشعائر اليهودية، ارتبطت به الحرية والأمن والاستقرار في حياة المبدع. لكن ما السبيل إلى ذلك، أو إلى ماذا يعزى تحقيق هذا الحلم المنشود؟ هل للقوة الجسدية أم هناك قوة غيبية ستعمل على تخليص اليهود من واقع الاغتراب والشتات الذي يعانون منه، والزج بهم في واقع الحلم المحلوم به؟

##### 5 - المنقذ / المسيح المخلص المتخيل:

إن كلمة المسيح المخلص مأخوذة من الكلمة العبرية «ماشيح»، ومنها «ما شحوت» أي «المشحانية»، وهي الاعتقاد بمجيء الماشيح، والكلمة مشتقة من الكلمة العبرية «مشح» أي مسح بالزيت المقدس»<sup>51</sup>، الذي كان يصنع من أفخر الأطياف وأفخر أصناف العطاراة وزيت الزيتون النقي، لقول الرب لنبيه موسى عليه السلام: «وأنت تأخذ لك أفخر الأطياف. مرا قاطرا... وقرقة عطرة... وقصب الذريرة... وسليخة... وزيت الزيتون... تصنعها ذهنا مقدسا للمسحة. وعطر العطاراة صنعها العطار. ذهنا مقدسا للمسحة... يكون هذا في ذهنا مقدسا في أجيالكم»<sup>52</sup>. وقد كان المسح يمارس لمبايعة الملوك؛ فيسمى مسيحا، أي ممسوحا بالزيت<sup>53</sup>، يمسحون رأس الملك والكاهن

بالزيت قبل تنصيبهما، علامة على المكانة الخاصة الجديدة، وعلامة على أن الروح الإلهية أصبحت تحل وتسري فيهما<sup>54</sup>، ليكونوا مقدسين، مكرسين ومخصصين للرب.

وهكذا دعي الكهنة والأنبياء والملوك بـ«مسحاء الرب»<sup>55</sup>، ومفردها «مسيح الرب»، ويصفهم الله بمسحائي، يقول في كتابه: «ولا تمسوا مسحائي ولا تؤذوا أنبيائي»<sup>56</sup>، ويقول في موضع آخر: «لا تمسوا مسحائي ولا تسينوا إلى أنبيائي لأنهم مسحوا بالذهن المقدس وحل عليهم روح الرب»<sup>57</sup> ومنها حال الملك داوود الذي أصبح المسيح المخلص كما يرى العهد القديم، إذ قال الرب عنه: «إني بيد داوود أخلص شعبي إسرائيل»<sup>58</sup>. ثم صارت فيما بعد من أهم العقائد اليهودية التي تعني: «الاعتقاد في بعثة ملك من نسل داوود يأتي في آخر الزمن ليجمع شتات اليهود المنفيين، ويعود بهم إلى الأرض المقدسة، ويحطم أعداء إسرائيل، ويتخذ أورشليم عاصمة له، ويعيد بناء الهيكل»<sup>59</sup>.

إن تصور القاص اليهودي المغربي لطريقة خلاصه من واقع الاغتراب المظلم والمفعم بالاستعباد والشقاء حسب نظرته، نابع إذن، من فكرة الاعتقاد أن شخصا مثاليا من نسل الملك داوود سيباشر بنهاية التاريخ، ويخلص قوم بني إسرائيل من ويلاتهم، بتحقيق حلمهم المنشود. لكن من يكون هذا «المخلص» الذي علقت عليه أحلام وأمال اليهود؟ وما هو وقع هذا الخلاص على حياة اليهود فيما بعد؟

إن المتتبع لفكرة الخلاص أو المخلص في التراث اليهودي، سيجد جذورها نابعة من المعتقد الديني اليهودي، حيث احتلت هذه الفكرة (الخلاص) في أسفار العهد القديم حيزا كبيرا. وقد تبين من ذلك أن اليهود يعتقدون أن مخلصهم هو النبي «إيليا»<sup>60</sup> أو «إلهي يهوه» حسب التعبير اليهودي، وذلك وفقا لما ورد في آخر إصحاح من سفر «ملاخي»، يقول الرب: «هأنذا أرسل إليكم إيليا قبل مجيء يوم الرب اليوم العظيم والخوف»<sup>61</sup>. بفضل هذا النبي يعتقد

بنو إسرائيل أنه يكون لهم شأن عظيم في المستقبل، ستعاد في ظله مملكة داوود وأمجادها الغابرة، وفي سيادتها القوية والمستقلة، سوف يتم إعادة بناء الهيكل المقدس في أورشليم، ويتم جمع شمل اليهود المشتتين في أنحاء العالم، حسب ما جاء في التوراة عن ذلك: «يرد الرب إلهك سبيلك ويرحمك ويعود فيجمعك من جميع الشعوب الذين بددك إليهم الرب إلهك، إن يكن قد بددك إلى أقصاء السموات فمن هناك يجمعك الرب إلهك ومن هناك يأخذك ويأتي بك الرب إلهك إلى الأرض التي امتلكها أبائك فتمتلكها ويحسن إليك ويكثرك أكثر من أبائك»<sup>62</sup>. وقتئذ سيتحول شقاء اليهود ويؤسهم إلى متعة وسعادة وفرح أبدي دائم - حسب اعتقادهم، لقول الرب على لسان مدوني العهد القديم: «ومفديوا الرب يرجعون ويأتون إلى صهيون بالترنم وعلى رؤوسهم فرح أبدي. ابتهاج وفرح يدركانهم. يهرب الحزن والتنهّد»<sup>63</sup> من طريق اليهود، على اعتبار أن كل أشكال الحرمان والشر والطغيان لن يكونوا قادرين على الوقوف في وجه مخلصهم، الذي سيكون مثلاً أعلى - حسب اعتقاد اليهود دائما - في العدل بين قوم بني إسرائيل، لما جاء في العهد القديم: «ولذته تكون في مخافة الرب فلا يقضي بحسب نظر عينيه ولا يحكم بحسب سمع أذنيه، بل يقضي بالعدل للمساكين ويحكم بالإنصاف للأناسي الأرض ويضرب بقضيب فمه ويميت المنافق بنفحة شفقيه، ويكون البر منطقة متنيه والأمانة منطقة حقوية»<sup>64</sup>.

لأجل هذه الحياة المثالية في مملكة الخلاص، «كان من الطبيعي أن ينتظر اليهود بشغف مقدم المسيح المخلص ليحررهم ويحقق لهم «الوحي الإلهي» المنشود بإعادتهم إلى أرض الميعاد»<sup>65</sup>. وما القاص اليهودي المغربي إلا عنصر فاعل من الأمة اليهودية، يستهدف تحويل ما في مخيلته وقلبه (أرض الميعاد= أورشليم+ الهيكل المقدس) إلى حقيقة تاريخية واقعية تعزى إلى إنسان مثالي مقدس (المخلص) أت لا محالة - حسب اعتقاده - في المستقبل القريب.



## على سبيل الختم

التصور فحسب، بل في مجال الإبداع أيضاً، إن لم نقل إنه موضوع الإبداع نفسه. وقد سمحت لنا دراسة هذا المتخيل برسم صورة حية عن وجدان القاص اليهودي المغربي، من حيث بناء الأحلام وعرض الانكسارات وجراحها.

وبناء على ما سلف، إن المتخيل اليهودي في قصة يوسف الشعبية يشير إلى شيء (حلم) متشكل تاريخياً ودينياً في اللاوعي الثقافي للأمة اليهودية، أصبح يمارس سلطته على الأفراد لا في ميدان

## المواش

والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 2001، ص 179.

16 - نبوخذ نصر: (563-605 ق.م أشهر ملوك الدولة البابلية الحديثة) قاد الجيوش البابلية في معارك حاسمة على منطقة بلاد الشام ودمر عدة ممالك منها مملكة يهوذا في حملتين وسبب الكثيرين من سكان منطقة بلاد الشام إلى بابل.

17 - أورشليم: لفظ عبري للقدس العربية، وأصلها أورسالم، ومعناها مدينة أو حامية السلام.

18 - هيكل سليمان: معبد يهودي، بناه سليمان أحد ملوك بني إسرائيل حسب الاعتقاد اليهودي بأمر من الله للعبادة والقربان.

19 - حسين فوزي النجار، أرض الميعاد: دراسة علمية للوعد الإلهي لبني إسرائيل بأرض الميعاد على ضوء الكتب السماوية، دار المعارف، القاهرة، د، دت، ص 44.

20 - جمال حمدان، اليهود، كتاب الهلال عدد 542، 1996، ص 61-68.

21 - كمال سعفان، اليهود تاريخ وعقيدة، دار الاعتصام ودار النصر للطباعة الإسلامية، الطبعة الثانية، دت، ص 11.

22 - الحزام: هو رجل الدين، مختص بتوفير القرارات بشؤون دينية، ويكون زعيماً لليهود في هذه المواقف.

23 - كمال سعفان، اليهود تاريخ وعقيدة، مرجع سابق، ص 138، بتصرف.

24 - المرجع نفسه، ص 138.

25 - سفر التكوين، الإصحاح 17 / الآية 7-8.

26 - حسين فوزي النجار، أرض الميعاد، مرجع سابق، ص 35.

27 - مؤرخ فرنسي ولد عام 1841 م، عني بالحضارات الشرقية، ومن آثاره: (حضارة العرب)، (باريس 1884)، (الحضارة المصرية)، و(حضارة العرب في الأندلس)....

1 - روزلين ليلي قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2007، ص 7.

2 - محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل: مفارقات الغرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993، ص 5 وما بعدها.

3 - المرجع نفسه، ص 6.

4 - المرجع نفسه، ص 6.

5 - المرجع نفسه، ص 7.

6 - نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2011، ص 9.

7 - مصطفى النحال، من الخيال إلى المتخيل: سراب المفهوم، مجلة فكر ونقد، السنة الرابعة، العدد 33، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2000 ص 73.

8 - محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، معدداته وتجلياته، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، دت، ص 10.

9 - على سبيل التمثيل لا الحصر: متخيل الصحراء في الرواية، متخيل الريف، الواقع والمتخيل في القصة القصيرة....

10 - عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، مجلة فكر ونقد، السنة الرابعة، العدد 33، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2000، ص 117.

11 - محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل، مرجع سابق، ص 10-9.

12 - ناظم كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004، ص 33.

13 - المرجع نفسه، ص 33.

14 - المرجع نفسه، ص 33.

15 - بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، ترجمة محمد برادة وحسان بوقرية، عين للدراسات



## عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة» الجزء الأول اختيار الزوجة

د. بركة الشامسي - كاتبة من الإمارات

تُعدّ العادات والتقاليد ممارسات جماعية تُلائم الحياة اليومية للناس قوامها أنماط من السلوك المتبع في شتى المناسبات، أي أنماط معيارية لها رمزيّتها الأخلاقية التي تمد المجتمع بالثبات والانتظام فالتقاليد تشبه الوراثة الاجتماعية وفعل الغريزة في كونها يمنحان معاً المجتمع طبيعة الاستقرار. وتُعدّ العادات والتقاليد بهذا الاعتبار أقوى من القانون لكونها تضمن الإطار المنظم للسلوك الاجتماعي ويعمل على ديموميته واستمراره، فيما يحفظ عقول الناس من الحيرة والتردد والضياح بين شتى الضغوط والاختيارات، لأنه لو لم يكن للإنسان هذه القنوات التي ينساب فيها تفكيره وسلوكه انسياً تلقائياً لاضطر إلى بذل جهد كبير في مواجهة كل سلوك اجتماعي ولذلك فإنه يشعر بالخوف والقلق ولا يخضع للعادات والتقاليد، وهذا هو الضمير الأخلاقي في رأي بعض المؤرخين<sup>1</sup>.

ولما كانت هذه العادات والتقاليد تحقق التجانس الاجتماعي داخل إطار ثابت من المؤسسات الاجتماعية العليا كاللغة والعقيدة والقانون، فإنه يمكن اعتبارها بعداً للهوية الاجتماعية أو الوطنية، باعتبار أن هذه العادات والتقاليد لها خصائص الهوية في الثبات والتماسك والخصوصية والانسجام ومن ثم يعدها البعض ثقافة وطنية حقيقية لأنها تشكل الوعاء الحقيقي لتراث الأمة. وتمكنها من التعبير عن ذاتها في كل نشاط اقتصادي أو اجتماعي أو ديني أو فني. وبالنسبة للهوية فقد تداول المفكرون والسياسيون وعلماء الاجتماع مفهومها المستعمل في المنطق والفلسفة وذلك للدلالة على وحدة المجتمع وما يطبع علاقاته بقيمه وسلوكياته من ثبات واستقرار ولا سيما فيما يتعلق بالخصوصية التي تميزه عن الغير. وربما عبروا عن هذه الهوية الاجتماعية بمفاهيم أخرى، كالمقومات الذاتية أو الشخصية الوطنية، ويعتمدون في هذا السياق على ظاهرة الثبات التي تُعد في مقدمة مكونات الهوية. وهو ما يتجلى في حياة الكثير من المجتمعات العربية، من صمود في مواجهة المتغيرات الثقافية الحديثة. فهذا الصمود إنما يتغذى من الشعور الجماعي بضرورة الحفاظ على الكيان الاجتماعي في قيمه وسلوكياته المعبرة عنه «بالهوية» كلما شعر هذا المجتمع بأي تهديد من لدن أي قوى خارجية ترمي إلى اختراقه أو تفكيك وحدته وإضعاف تماسكه. لذلك كان الوعي «بالهوية» يزداد حدة في حالة الشعور بالمواجهة أو استنفار الروح الوطنية. أما قوام هذه «الهوية» فهي مجموعة من الثوابت التي تُشكل وحدة الأمة واستقرارها عبر التاريخ. وغالباً ما تتمثل في العقيدة واللغة والتاريخ والعادات والتقاليد. غير أن مفهوم الهوية بحكم دلالاته المنطقية لا يخلو استعماله في الحقل الاجتماعي من المجازفة والغموض. فمبادئ الوحدة وعدم التناقض والثبات وهي ركائز الهوية، إن صحت في الكليات العقلية المجردة فإنها لا تنطبق على الواقع الاجتماعي المطبوع عادة بالتنوع والتطور والتغيير. لذلك يظل الإشكال المطروح أمامنا في هذا السياق هو التنافس بين الثابت الذي هو سمة

الهوية وبين الصيرورة الاجتماعية التي هي سمة التاريخ من جهة أخرى. فهل ننظر إلى المجتمع «كماهية» مستقرة ووحدة متغلقة، ذات هوية ثابتة البوتقة التي ينصهر فيها سلوك جميع الأفراد أم ننظر إلى المجتمع، كعلاقات متجددة متفاعلة بتأثير العوامل الاقتصادية والسياسية والثقافية<sup>2</sup> ويؤكد ابن خلدون هذه الحقيقة الاجتماعية حين قال: (من الغلط الخفي في التاريخ الذهول عن تبدل الأحوال في الأمم والأجيال وتبدل الأعمال ومرور الأيام هو لا يقع إلا بعد أحقاب متطاولة، فلا يكاد يفتن له أحد. فأحوال العالم والأمم وعاداتهم ونحلهم لا تدوم على وتيرة واحدة. وإنما هو اختلاف على مر الأيام والأزمنة والانتقال من حال إلى حال)<sup>3</sup>. ومجتمع دولة الإمارات كبقية المجتمعات مر بمراحل وتطورات أثرت على عاداته وتقاليده، وهويته، لهذا فالحاجة اليوم أصبحت أكثر إلحاحاً على التمسك بهذه الهوية من مختلف مكوناتها الدينية واللغوية والثقافية ذلكم أن المجتمع الإماراتي كبقية المجتمعات المعاصرة يعاني تحديات متنوعة ومتعددة وهذا يستدعي الحفاظ على العادات والتقاليد وتهذيبها إن اقتضى الأمر والعمل على تكيفها مع العصر ومتطلباته وإخضاعها للبحث والدراسة والنقد لمزيد من الاستفادة منها في كل المجالات الحيوية. لطالما كان تراث الأمم ركيزة أساسية من ركائز هويتها الثقافية، وعنوان اعتزازها بذاتيتها الحضارية في تاريخها وحاضرها. فالتراث الثقافي للأمم منبعاً للإلهام ومصدراً حيويًا للإبداع المعاصر ينهل منه فنانونها وأدباؤها وشعراؤها، كما مفكروها وفلاسفتها لتأخذ الإبداعات الجديدة موقعها في خارطة التراث الثقافي، وتتحول هي ذاتها تراثاً يربط حاضر الأمة بماضيتها ويعزز حضورها في الساحة الثقافية العالمية. وليس التراث الثقافي معالماً وصروحاً وأثاراً فحسب، بل هو أيضاً كل ما يؤثر عن أمة من تعبير غير مادي، من فولكلور وأغان وموسيقى شعبية وحكايات ومعارف تقليدية تتوارثها الأمة عبر أجيال وعصور، تعبيراً عن روحها ونبض حياتها وثقافتها. والاهتمام بالتراث الشعبي

المتحدة والانفتاح الكبير على الثقافات المختلفة الذي تعيشه الدولة.

### الكلمة أو الكلمات المستخدمة

#### للتعبير عن كلمة الزواج في الماضي

يُعبّر الأغلبية عن كلمة زواج في الماضي بكلمة (عرس) فيقول الناس مثلاً: (قوم فلان بيعرسون). اليوم عرس فلان. (الولد بيعرس بياخذ بنت فلان). (بنسيرييت المعارييس) كما يُعبّر البعض عن كلمة زواج في الماضي بكلمة (ارس) خاصة في المناطق الجبلية حيث تُقلب العين إلى ألف في اللهجة المحلية لديهم. أما كلمة زواج فيعبر عنها في الماضي لكن بشكل بسيط. كما لاحظنا أن كلمة عرس وعروس و(معرس) ارتبطت أيضاً بأهل العروسين، فأصبح يطلق على أم العروسين (أم المعرس، أم العروس) وأبو العروس وأبو المعرس، كذلك إخوة العروسين فيقال (هذي أخت العروس، وهذي أخت المعرس) وأخو المعرس وأخو العروس. حتى الأقارب من أهلهم فهذه عمّة العروس وتلك خالة العروس، وهذه عمّة المعرس وذاك عم المعرس. حتى البيوت والجيران أيضاً يرتبطون ويسمون بأسماء العروسين فهذا بيت المعرس، وذاك بيت العروس، وهؤلاء جيران بيت المعارييس.

#### سن الزواج في الماضي

أن سن الزواج الأصغر للفتاة في الماضي يتراوح بين 9 إلى 13 سنة وأكبر سن للفتاة 18-19 سنة. رغم أن البعض ذكر أن الفتاة تزوج في سن التاسعة والعاشر ولكن ذلك نادراً ما يحدث، أكد الجميع إذ حدث ذلك فإن الرجل كان يصبر على الفتاة إذا كانت صغيرة فقد يعقد عليها أو يحجزها ويتركها في بيت والدها أو بيت أهله ويسافر طلباً للرزق لمدة عام أو أكثر تكون الفتاة خلالها قد كبرت واعتادت على حياتها الجديدة. وتعلمت على يد والدة الزوج شؤون البيت. أما السن الأكبر للزواج بالنسبة للفتاة فهو 18 سنة، بل تُعتبر الفتاة متأخرة في الزواج لو بلغت سن 18 ولم تتزوج، لاحظنا أن عينة

أصبح سمة للمدينة الحديثة، وقد وعت كثير من الأمم تلك الأهمية وسارعت إلى الملمة شتات هذا الإرث الحضاري الثمين وإعادة استغلاله بما يتناسب والقيم الجديدة وبذات المعايير التي تتفق مع معطيات الوقت الحاضر.

وتُعتبر العادات والتقاليد عنصراً أساسياً من عناصر المجتمع، وتختلف العادات والتقاليد من مجتمع لآخر، فكل مجتمع عاداته وتقاليد الخاصة به، بل إنها تختلف من جماعة إلى جماعة في المجتمع الواحد، فنجد فروقاً بين عادات وتقاليد سكان القرى وسكان المدن، وبين الطبقات والشرائح التي يتكون منها المجتمع، وبين الفئات الحرفية والمهنية. والعادات والتقاليد تحكم العلاقات الإنسانية وتمثل ضرورة من ضرورات الأمن والاستقرار والتكامل والتضامن والتعاون بين أفراد المجتمع على مختلف فئاته، سواء على مستوى الأسرة أو الجماعة المحلية، أو القرية أو المدينة أو المجتمع ككل. رغم ذلك نجد أن بعض العادات والتقاليد لم تصمد أمام التطور والتقدم الذين مرت بهما المجتمعات، فاندثر بعضها، وطور بعضها، وبعضها بقي ثابتاً مع مرور الزمن.

ومن هنا جاءت أهمية حفظ تلك العادات وتسجيلها وتوثيقها لتبقى محفوظة للأجيال القادمة فأضحت مهمة حماية التراث الشعبي وتوثيقه ونقله للأجيال الجديدة المهمة التي تبين مقدار احترام الإنسان ومعيّار رغبته في التعايش مع الآخر. وتراث الإمارات المتعلق بعادات الزواج وتقاليدته من مخزون الذاكرة الشعبية يُعد موروثاً ثقافياً شعبياً تمتد بداياته إلى عصور سابقة ربما كان بعضها عميق الجذور في تاريخ الإمارات منذ ما قبل الإسلام. وهذا الفصل يسعى لوصف ورصد ما عاشه مجتمع دولة الإمارات بجميع بيئاته «الساحلية والجبلية والبدوية» في منتصف القرن الماضي وما مارسه من عادات وتقاليد الزواج، ومقارنتها ببعضها البعض، بعد التقاطها من أفواه الرواة والخابرين، ورصد ما الذي تغير منها وما بقي ثابتاً وما اندثر ولم يعد يمارس بعد قيام اتحاد دولة الإمارات العربية



الدراسة لم تذكر سن العشرين في الإجابات مؤكدة أن في الماضي كانت الفتاة تصل إلى سن العشرين ولديها أكثر من طفل كما ذكر أغلب عينة الدراسة. أما الفتى فالسن الأصغر لزواجه في الماضي من 15-16 سنة أما أكبر سن لزواج الفتى في الماضي فقد يصل إلى سن 35 سنة ولم يتزوج بعد، وقد أرجعت عينة الدراسة ذلك إلى ظروف الفتى المادية فهو لا يستطيع أن يتزوج إذ لم يعمل ويجمع الأموال التي تعينه على الزواج، أما من يتزوج من الفتيان في سن 16 أو العشرين أرجعته عينة الدراسة إلى يسر حال العائلة فالأب إذا كان مقتدرًا يزوج ابنه بمجرد البلوغ ويتكفل هو بتكاليف الزواج ومتطلباته والابن في العادة عندما كان يتزوج يسكن في بيت والده ويتولى الأب المقتدر الإنفاق عليه وعلى زوجته.

### اختيار الشريك في الماضي

كان الفتى يترك اختيار الزوجة لأهله وخاصة الأم، التي تقع عليها مهمة اختيار زوجة الابن. وجميع الأبناء سواء الفتى أو الفتاة يرضون بهذا الاختيار دون اعتراض لأنهم يعلمون أن الأهل يريدون لهم الأفضل وفي حالات نادرة كان الفتى يطلب من أمه أن تختط له فتاة معينة كأن يكون قد راها في (سكة) أي في الطريق وتبعها حتى عرف بيتها، فيذهب لأمه ويخبرها أنه رأى فتاة دخلت البيت الفلاني لتذهب إلى بيت أهلها وتراها وتسال عنها لتخطبها له. وكان يفضل الزواج دوماً من الأقارب ويأتي في المرتبة الأولى ابن العم. والفتاة في المجتمع التقليدي الإماراتي في منتصف القرن الماضي لم يكن لها رأي في من يتقدم لخطبتها وليس لها حق الاعتراض بل تقبل بما يختاره أهلها ويرضون به، وعليها قبول الشخص الذي يختاره وليأمرها مهما كانت صفاته كما ذكرت إحدى الإخباريات: (زين زين شين شين). وهناك أسس كان يتم عليها اختيار الزوجة في الماضي أهمها: النسب والقربا، ثم الجيرة والجمال والدين والأخلاق ثم المصالح القبلية أما إتقان الفتاة لشؤون البيت فهذا أمر ثانوي لأنه من الطبيعي أن تكون الفتاة متقنة لشؤون البيت فالبنات تتعلم الطبخ

وأساليب تدبير المنزل منذ الصغر على يد أمها. ومن الأمثال التي ردها الإخباريون في هذا الشأن: (لي بغيت البنات دور لها أم) أي إذا أردت أن تختط فتاة فاسأل عن أمها، وذلك لما للأُم من دور كبير في تربية البنات وتعليمها. وابن العم له الأولوية في الزواج من ابنة عمه، فلا بد أن يؤخذ رأيه في المتقدم لخطبة ابنة عمه فإن أبدى رغبته في الزواج منها رفض المتقدم وتزوجها ابن عمها. لكن إن كان ابن العم أقل جدارة من الفتى المتقدم لخطبة ابنتهم يزوجون الشخص الغريب حتى إن حدث غضب وخصام بين الأسرتين، فالقريب سواء كان ابن العم أو من الأقارب إن كان سلوكه سيئاً وترى الأسرة أنه سييء لا يبتئهم ولن يسعدها يرفض القريب ويقرب الغريب. كما ذكرت إحدى الإخباريات. وعادة ما تحرص الأسر قبل الزواج بين الأقارب عن مسألة الرضاع بين الأسرتين والتأكد من عدم وجوده بين العروسين. أما عن ترتيب درجات القرابة المفضلة في الماضي، فجاء ابن العم في المرتبة الأولى، ثم ابن الخالة، ثم ابن العمه. أما الخطيب فيتم الموافقة عليه في الماضي لعدة معايير مثل: أصله ونسبه اللذين يأتيان في المرتبة الأولى، كما أكد جميع أفراد عينة الدراسة. ثم دينه وأخلاقه وسيرته الحسنة بين الناس بالإضافة إلى مكاتته الاجتماعية. فلا يهم المال بقدر ما يهم النسب، فإذا كان في المتقدم ما يشين النسب سواء من ناحية الأم أو الأب يرفض، فلا بد من النسب الخالص الذي يوازي نسب عائلة الفتاة، فإذا زوج أحدهم ابنته برجل ليس ذا نسب يصبح حديث الناس في المنطقة، وقد يفضل كما ذكرنا الغريب على القريب إن كان أحسن سيرة وخلقاً. ورغم التشدد في اختيار النسب عند الزواج ذكرت إحدى الإخباريات أن هناك حالات نادرة ظهرت في المجتمع التقليدي، بأن زوجت بعض العائلات من هو أقل منها نسباً. مرجعة ذلك لظروف العائلة المادية، أو يكون المتقدم ذا سيرة ومكانه حسنة، فيغض الطرف عن الأصل إذا كان المتقدم ذا مال وجاه ودون أصل، خاصة إذا كانت العائلة أصيلة لكنها غير مقتدرة مادياً كما ذكرنا. ورددت المثل القائل (أصله في

صندوقه) أي أن المال هو الأصل. وذكر الصندوق هنا كناية عن المكان الذي يوضع فيه المال. ويراد به أن المال سيغني عن الأصل.

أما المهن التي كانت ترفض بعض الأسر الموافقة على زواج من يمتنهنها في المجتمع التقليدي في الماضي فهي<sup>4</sup>: البیدار والحداد والخباز والخياط والحرّاز. وهناك بعض الفئات كانت بعض الأسر ترفض تزويجهم مثل: البادي، والعمي (غير العربي) والزطي والبلوشي. والعبد<sup>5</sup>. وكان يتم الزواج بين طبقات المجتمع فالشيخ يتزوج عامية (من العشيرة) لكن الشیخة لا يتزوجها إلا شيخ من نفس الأسرة. والرجل له حرية أن يتزوج من يشاء لكن الفتاة الحرة لا تتزوج إلا حراً، فهناك قول مأثور لدى العامة: (العم يأخذ خادمته والعمة ما تأخذ خادمها) أي الفتاة الحرة لا تأخذ عبداً أسود. فالعبد الأسود لا يتجرأ ويخطب فتاة بيضاء من أسرة معروفة، واستشهدت إحدى الإخباريات بمقولة (تخيروا لنطفكم فإن العرق دساس) كذلك مقولة: (عليك بأهل البيت خذ من خيارهم لا بد في آخر الزمان أن تعارب عمارهم) لكن بعد قيام الاتحاد والتطور والنهضة التي شهدتها البلاد واندماج كل طبقات المجتمع في لحمية واحدة اندثرت هذه العادة ولم يعد ذاك الشرط موجوداً عند الكثير من الأسر، خاصة بعد اندثار تلك المهن، وظهور الوظائف الحكومية، وأصبح الشخص يقاس بما يحمل من شهادات علمية ووظيفة ذات مستوى جيد. خاصة أن أصحاب تلك المهن وتلك العوائل أصبحوا من لحمية المجتمع واندمجوا فيه وأصبحوا جزءاً لا يتجزأ من المجتمع.

وهناك طرق وأساليب كانت تتبعها الأمهات للتعرف على الفتيات لاختيار إحداهن زوجة لأحد أبنائهن. وذلك بأن يتحين المناسبات مثل: يوم التحميدة<sup>6</sup>، وهو اليوم الذي يحتفل به بختم القران لأحد أقران الفتيات أو قريناتهن عند (المطوعة) وهي المرأة التي تُدرسهن القران الكريم. حيث تخرج الفتيات والفتيان في مجموعة يتقدمهم من ختم القران يمرون على البيوت يرددون الأناشيد ابتهاجاً

بختم زميلهم أو زميلتهم للقران. أو يوم العيد حيث تخرج الفتيات للعب بالمراجيح في الحي (الفريج). وفي البيئات الجبلية والبدوية، كانت الأم ترى الفتاة وهي تصطحب أمها لجمع الحطب، أو جلب الماء من البئر. والبعض كان يعرف الفتاة وطباعها بحكم الجيرة والمعرفة الطويلة بين الأسرتين. وغالباً ما كان يدخل النذر في عادات وتقاليد الزواج وخاصة بين الأقارب، بأن يقوم كبار من العائلة كالجد أو الجدة، أو الأباء والأمهات، بخطبة أبنائها لبعضهم البعض منذ أن يكونوا صغاراً، وذلك أن تُنذر ابنة العم لابن عمها أو ابنة الخال لابن خالها كأن تقول الأم (إن الله خلاني وكبرت فلانه تعني بنتها ما (أيوزها) أزوجه إلا ولد أخويه فلان) وللنذر مسميات مختلفة في الماضي مثل: محيرة فيقال (محيرة لولد عمها)، أو منذورة (ناذرين بها لولد عمتها) أو منحلة (فلانه منحلة حق فلان) والفتاة المنذورة لابن عمها لا بد أن تتزوجه وبدون أخذ رأيها وهذا ما أجمع عليه كل عينة الدراسة وباختلاف بيناتها. وفي حالة حدوث خلاف بين العائلتين قبل الزواج، ذكر أفراد العينة آلية حل قضية النذر على النحو الآتي: الأساس أن يأخذها ولا بد أن يجلها إذا حدث خلاف أو يلغى النذر أو يفسخ الزواج بالكفارة أو يتدخل بعض الناس المعروفين والمقربين في المنطقة لحل المشكلة القائمة ليتم الاتفاق على رأي وسط بين الطرفين وإذا لم يتفقوا لأي سبب يلغى الزواج. أما عن من الذي يفسخ الخطوبة ويسقط النذر، وأن الشخص الذي يحق له إلغاء النذر وإسقاطه عن الفتاة أو ابنة العم هو العريس نفسه وهذا يؤكد على أن العريس هو الذي يسيطر على أمر الزواج والسماح أو عدمه لابنة عمه أو من نذرت له بالزواج من غيره بإسقاط النذر. وذلك بأن (يجلها) بالتنازل عنها لخاطب آخر عن طيب نفس. بل كان على الخاطب أن يرضي ابن العم بأعطيات مادية ارضاء له ليتنازل عن ابنة عمه له. وكثيراً ما كانت الفتيات يتأخرن في الزواج بسبب ذاك النذر، ورفض ابن العم أو المنذورة له التنازل عن الفتاة.



المناسبات لتصفيف شعورهن مثل: يوم العيد، ويوم التخميدة، فتقوم بوصف إحدى الفتيات للأُم فتذهب الأُم لرؤيتها قبل أن تبدأ بالطرق الرسمية للخطبة أو تذهب مع إحدى جاراتها كزائرة عادية عند إحدى الأسر التي رشحت لها للخطبة من عندهم. فإن أعجبتهم البنف، جئن بزيارة رسمية يخطبنها. وهذا يدل على أن الوسيط لم يكن يمتن مهنة الخاطبة بل كان مجرد وسيط تستعين به الأسر لعرفته وخبراته. وأكدت إحدى الإخباريات من البيئة الساحلية أنه لم تشتهر عندهن امرأة متخصصة يلجأ إليها الناس للخطبة، لكنها تذكر اسم امرأة تُسمى: (صالحة بنت بوديس) من منطقة تبعد عن منطقتهم كثيرا كانت تأتي إليهم لتبحث عند بعض العائلات عن زوجات لابنائهم، وكانت هذه المرأة تتقاضى مكافأة مقابل هذه الخدمة (رويتين). لكن في أغلب الحالات لم يكن الوسيط يتقاضى أجرا أو يشترط أجرا مقابل تلك الوساطة، كان الأمر تعاونيا وحبا لعمل الخير والتكافل بين أفراد المجتمع. لكن هذا لم يكن يمنع أن تُهدى هدية عينية بسيطة للوسيط (قطعة قماش أشياء بسيطة، قلة تمر، شاة، أقمشة، بعض الدراهم) من أم العريس كنوع من الشكر بعد أن تتم الموافقة. ولا

### إجراءات الخطبة في الماضي:

أن للخطوبة أو الخطبة كلمة أو كلمات (مصطلحات) تُستخدم في الماضي للتعبير عنها، مثل: خطبة، خطوبة، (فلانة محيرة حق فلان)، (قوم فلان محيرين فلالنة)، (فلانة محجوزة حق فلان من يوم هيه صغيرة)، (نحن عاطلين قوم فلان (جلمة) أي نحن أعطينا كلمة. والخطوبة كانت تمر في الماضي بمراحل أساسية تبدأ بزيارة أهل العريس لبيت العروس، ومن ثم السؤال عن العريس، بعده تكون الموافقة، وأخيرا (القصص) أي الاتفاق. وإذا كان المتقدم ولد العم فتختصر المراحل بالمرحلة الأخيرة وهي (القصص) أي الاتفاق على المهر وما يتبعه من أمور. وفي الماضي كان هناك وسطاء يقومون بالخطبة ومساعدة الأُم على اختيار الفتاة الأنسب لابنها، خاصة إذا عجزت عن الحصول له على فتاة مناسبة. فتستعين بوسيط، وغالبا ما يكون الوسيط من الأقارب أو الأصدقاء، كجارة مقربة، أو امرأة اشتهرت بمعرفتها للعائلات وتستطيع دخول البيوت بكثرة وتعرف البنات فيها مثل: الداية، أو طبيبة شعبية أو بائعة متجولة بين البيوت، أو (المعصصة) التي تعني بشعر الفتيات التي كانت تمر على البيوت في

يشترط الوسيط مبلغاً معيناً أو كمية معينة بل شيئاً بسيطاً، وحسب رغبة أم العريس والوسيط لا يتقاضى الأجر من الطرفين أي أهل العريس وأهل العروس، بل كان يتقاضاه فقط من أهل العريس، وهذا يدل على أن الوسيط في الخطبة كان يترك الأمر لكرم وسخاء أهل العروسين. وهذا يؤكد أن أهل العروس في الماضي لم يكونوا يستعينون بالخاطبة للبحث عن عريس لبناتهن فهذه من الأمور غير المحببة بالنسبة لأهل العروس في المجتمع التقليدي. ومن العبارات التي تقولها الخاطبة أو الوسيط لأم الفتاة عندما تأتي للخطبة: (إن الأسرة الفلانية تبغي تخطب عندكم) فترد الأم: أهلاً وسهلاً بكم. لكن سأخبر أبوها ونرد لكم الجواب. أو «تسأل الحرمة المطرشة أم البنية (تقصد الوسيط)، عقب ما تتقهي عندهم، إذا لمحت البنت والآن تكون (شافت) رأت البنت أول ما دخلت عليهم (هذي بنتج) هذه ابنتك؟ تقول الأم (هيه) أي نعم، تسألها مخطوبة؟ ترد عليها نعم أم لا؟ هذي (العودة؟) أي الكبيرة، ترد عليها الأم الجواب». ثم تغادر دون أن تتحدث بالموضوع، وتذهب لأم الفتى تخبرها عن الفتاة ومواصفاتها فإن أعجبت أم الفتى المواصفات التي قيلت لها، أخبرت زوجها وابنها فإن أعجبتهما المواصفات ذهبت بعد يومين مصطحبة المرأة (الوسيط) وإحدى قريباتها لزيارة بيت أهل الفتاة بشكل رسمي وخطبت الفتاة. وإذا كانت الأسر بينها معرفة مسبقة ويعرفون الفتاة وأهلها وأصلها وصفاتها ترسل المرأة لتخطب مباشرة. ولتعرف رأي الأسرة تقول: (قوم فلان مطرشي بيون يخطبون فلانة حق ولداهم فلان، فترد عليها أم البنت: والنعم فيهم نعرفهم ونعم الناس، فالكم طيب، لكن بخبر أبوها وينرد عليكم خبر) أي أن الأسرة الفلانية قد أرسلوني لخطبة ابنتكم لابنهم، فترد الأم بالثناء على الأسرة والوعد بالخير (فالكم طيب) أي حظكم وفير. وتبدي الإيجاب المشروط بموافقة الأب، الذي ستأخذ رأيه ثم ترسل لهم الجواب. ومن العبارات أيضاً: (ولد فلان حاط عينه على نخلة في بيتكم) أي أن فلان يريد أن يخطب عندكم، وتشبه الفتاة بالنخلة التي تُزرع عادة في البيوت، وتكون النخلة كناية عن الفتاة التي بلغت سن الزواج الموجودة في ذلك البيت. وهنا يظهر تأثير البيئة

ومدى ارتباط المجتمع التقليدي بالنخلة التي تشتهر بها البيئة الإماراتية وتعتبر رمزاً من رموزها. ومن الوسائل والطرق التي كانت تتبعها الأمهات لرؤية الفتاة التي تريد خطبتها لابنها أن تتحين فترة غياب أم الفتاة التي وقع الاختيار عليها عن البيت، لأنه من العادات أن لا تجلس الفتاة مع النساء بوجود أمها، كما أن الأم ترفض إخراج ابنتها لأهل العريس أو الزائرات الغربيات اللاتي لا تعرفهن الأم خاصة إذا كانت النسوة من (فريج) أي من حي آخر. فتذهب لتطرق باب بيتهم متذرعة بأنها تبحث عن دجاجة ضائعة عنها فإذا فتحت لها الفتاة الباب سألتها «ماجت ديايتنا عندكم؟» أو ديايتنا (دجاجتنا) طارت صوب بيتكم لا بدها أدخلت عندكم) أي أن دجاجتنا قد طارت ناحية بيتكم علها موجودة عندكم. أو «عزتنا ضايعة مايت ويا هوشكم؟» أي أن الماعز التي نملك ضائعة علها تكون قد جاءت مع ماعزكم أو قطيعكم، وعادة ما يرى الماعز والدجاج في البيوت وتحرس الأسر على إخراج الماعز من البيوت في الصباح لتعود في المساء. ومن الطبيعي أن تدعوها للدخول للبحث عن ضالتها، فتدخل وتتعرف على فتيات العائلة وتساءلن من منكن الكبرى، فمن عادات المجتمع التقليدي في الماضي وفي جميع بيئاته أن يتم تزويج الأخوات حسب العمر فلا تتزوج الفتاة الصغرى قبل الكبرى بل يجب أن تتزوج الأخت الكبرى ثم التي تليها. لأنه في الماضي من العيب أن تتزوج الأخت الصغرى دون الأخت الكبرى فإن خطبت الأخت الصغرى قبل الكبرى يرفض الخاطب حتى تتزوج الأخت الكبرى. فتدخل إلى البيت وتجلس، وتساءل الفتاة التي استقبلتها عن اسمها وترتيبها بين أخواتها، وقد تطلب من الفتاة أن تأتي لها بكأس ماء، ويُعتبر جلب الفتاة للماء للضيقة فرصة للتعرف على البنت ومهاراتها، وقوامها، فتراقبها عند ذهابها وإيابها ومن خلال وجود أم العريس في البيت تلاحظ نظافة البيت، فمن نظافة البيت يحكم على نظافة أهله، خاصة أن أرضية البيوت في الماضي كانت مفروشة بالرمل، وكانت الفتيات في البيوت يعملن على تنظيف البيت (ويشخلن الرمل) أي ينقين الرمل من الحصى والشوائب ليبدو نظيفاً براقاً. وتراقب وتدقق أسلوب تعاملها و(سنع البنت)



أي أدبها وطريقة استقبالها للضيوف كما تراقب مشيتها وطولها وعرضها، (ضعيفة، متينة) أي نحيفة، سمينة، أقدامها حلوة، فيها (براطم) وإلا مافيهما، أي شفايفها غليظة؟ (ضروسها طالعه خاري) أي أسنانها مصفوفة أم خارجة من فمها. كذلك يبحث عن الفتاة البيضاء ذات الشعر الطويل، متوسطة الطول، فالطويلة جدا غير مرغوب فيها والقصيرة جدا أيضا غير مرغوب فيها (لا طويلة وايد ولا قصيرة وايد) ومن المواصفات التي تحرص الأمهات أن تتصف بها الفتاة التي ستزوجها ابنتها كما ذكرت إحدى الراويات: أن تكون (أعدنة) والعدنة تقصد بها الفتاة الممتلئة ذات القوام المتكامل، مرددة الأبيات التالية:

لا يف القصيرة هاية ولا يف الطويلة فن

عليك بالمدمامية إلي في الحضن تنلم<sup>7</sup>

وذكرت إحدى الاخباريات أن البعض كان يختبر الفتاة باعطائها المكسرات (الجوز) لتكسرها، كذلك قد تختبر شراحتها للطعام بإعطائها كيسا به مكسرات أو أي طعام وتراقب تصرفها فان أخذته منها ووضعته جانبا فهذا يدل على عدم شراحتها للطعام وإن فتحته وأكلت منه مباشرة فتحكم عليها بأنها (هلهة) أي شرهة وتحب الأكل. وذكرت الإخبارية أن الأمهات في الماضي كن ينبهن بناتهن لمثل تلك المواقف شارحات لهن أصول التعامل مع الضيوف. كذلك قد تتحين أم الفتى فرصة جلوس فتيات البيت الذي رُشح لها للخطب منه في فناء المنزل من خلال حائط البيت المصنوع من سعف النخيل فتستطيع من خلاله رؤية الفتيات دون أن يرينها. ثم تبدأ الخطوة الثانية للخطبة فبعد أن تخرج أم الفتى من بيت أهل الفتاة التي وقع الاختيار عليها، تخبر زوجها بأنها قد زارت بيت فلان ورأت الفتاة، وتشرح له ما رأت من الفتاة، فإن رأت أمورا إيجابية من نظافة وحسن استقبال، أخبرت الفتى ووصفت له الفتاة، فيوافق عليها، فتبدأ الأم بالاستعداد، لزيارة بيت أهل الفتاة بشكل رسمي مصطحبة إحدى صديقاتها أو جاراتها المقربات، وتذكر أيضا أن الأم عندما تزورها النساء لأول مرة أو يكن جنن من (فريج غير فريجهم) أي ليس من حيهم، أو نساء (غُرب) أي أغراب كما

ذكرت، تشعر أن الأمر غريب وأنهن جنن للخطبة فتأمر بناتها بالبقاء في الغرفة وعدم الخروج، وتأمرهن بإعداد (لفالة أو أفواله)<sup>8</sup> أي الضيافة دون الخروج للضيوف، وتباشر هي بنفسها استقبالهن وضيافتهن بالطعام والبخور والعطور (فمن عادات أهل الإمارات أن يُستقبل الضيف بالطعام وقبل الخروج يقدم له العطر والبخور). ثم يبدأ بالكلام في موضوع الخطبة حيث تبدأ المرأة المصاحبة لأم الفتى بالحديث، وعادة ماتكون هذه المرأة معروفة لدى الطرفين حيث تقول لها أن هذه المرأة فلانة بنت فلان زوجة فلان بن فلان جاءت للخطب ابنتكم فلانة، ماذا تقولين؟ فتد الأم: حياكم الله لكن أنا (مالي شور، الشور شور أبوها) تقصد أن الأمر والمشورة بيد أبيها وإخوتها، فتد المرأة حسنا أنت أخبريهم، ونحن سنرسل لهم من يحدثهم في الأمر. وتذكر الإخبارية أن المرأة التي تكون مع أم الفتى تصر على معرفة رأي الأم في نسب العائلة المتقدمة للخطبة، قبل أن يبدأ في الأكل من الطعام المقدم لهن من قبل الأم، فتثني الأم على العائلة واعدة إياهم بأخبار الأب. وبعد أن ترجع أم العريس إلى البيت تخبر الأب بما حدث، وينتظرون رد أهل الفتاة. وفي بعض الأحيان لا تذهب الأم للخطبة بصحبة الوسيط، فبعد أن ترى أم الفتى الفتاة وتعجبها تخبر زوجها عن الفتاة وأهلها، فيرسل الأب رجلا ذا مواصفات حميدة له كلمة بين الناس ومشهود له بالحكمة والرأي السديد، إلى والد الفتاة يخبره برغبة العائلة الفلانية في خطبة ابنته، ويأخذ منه الرد بالموافقة أو الرفض. فإذا وافق الأب، يقول لهم (حياكم الله تفضلوا) ليلة الجمعة مثلا، أو أي يوم آخر، لكن أغلب الأيام أن يكون ليلة الجمعة أو ليلة الاثنين كما أكد جميع الإخباريين، فيأتي أبو الفتى ومعه مجموعة من الرجال من أهله وأقاربه للاتفاق على المهر ومتعلقات الزواج. وكان والد الفتاة عندما تُخطب ابنته يأخذ مشورة ورأي والديه وأعمام وأحوال الفتاة فإذا وافق الجميع أرسل للعائلة بالموافقة. أما إذا تم رفض المتقدم يرسل (للوسيط) من يخبره أن البنت لا تزال صغيرة، أو أنها (محيرة حق ولد عمها) أو يقال (ماشي نصيب).



الخميس ليلة الجمعة أو يوم الاثنين ليلة الثلاثاء .  
 أوليلة الاثنين وحول الجهة التي تتحمل تكاليف  
 الاحتفال بالخطبة أكدت جميع عينة الدراسة أن  
 أهل العروس هم الذين يتحملون تكاليف الخطبة .  
 وبعد الخطبة لا يُسمح للعريس برؤية عروسه إلا  
 ليلة الزفاف . ولا يُسمح له بالتردد على بيت خطيبته ،  
 إلا نادرا وتكون الزيارة للرجال من العائلة ويجلس في  
 المجلس الخاص بالرجال ولا يرى خطيبته أبداً . أما  
 الفتاة فلا يُسمح لها أبداً بزيارة بيت خطيبها بل يُعتبر  
 ذلك من المعيب في المجتمع حتى إن كانت من الأقارب .  
 بل إن العروس تختفي عن الانظار بمجرد أن تُخطب ،  
 وتلبس البرقع ولا تخرج إلا للضرورة وبصحبة أمها . ولم  
 تكن هناك هدايا متبادلة بين العائلتين إلا في المناسبات  
 وحسب مقدرة الخاطب بأن يرسل لأهل خطيبته  
 في العيد أو شهر رمضان هدية رمزية مثل : التمر أو  
 السمك ، أما الجيران فقد أكد أغلب الإخباريين من  
 عينة الدراسة لم يكونوا يقدمون هدايا للعروسين أو  
 أهلها في الخطوبة . أما عن فسخ الخطوبة في الماضي ،  
 فيتم إرسال (وسيط) شخص (رجل أو امرأة)  
 لأهل المعرس يقول له ما (شي نصيب) أي لا يوجد

إذا نجد أن الخطبة في الماضي تمر بمراحل أساسية  
 وهي : زيارة بيت العروس ، السؤال من المعرس ، الموافقة ،  
 ثم (القصص) أي الاتفاق بين العائلتين . ويقال : (قصوا  
 المال) وتُسمى فترة الخطوبة فترة القصص أو الخطبة .  
 ويُطلق على الفتاة في تلك الفترة اسم مخطوبة ، أو  
 محجوزة . وكانت فترة الخطوبة لا تطول أكثر من شهر ،  
 حسب ظروف العريس ، إن كان المتقدم العريس جاهزا  
 قد يتجاوز عن الخطوبة بعقد القران خاصة إذا كان بين  
 العائلتين قرابة . ولم تكن هناك حفل خطوبة بل مجرد  
 وليمة عشاء يقيمها أهل العروس للرجال الذين يأتون  
 بصحبة أهل العريس للاتفاق على المهر ولوازم الزواج  
 وتبعاته . بعد الاتفاق تُطلق أميرة نارية في الهواء كدليل  
 لإعلان الخطبة . والبعض يوزع (الحلوى) على الجيران  
 إشهارا للخطبة . ويتم إشهار الخطبة خوفاً من وجود  
 الرضاخ بين الخطيبين .

ورغم أن عينة الدراسة أكدت أغلبها أن الخطبة لم  
 يكن لها أيام معينة يستبشر بها الناس ويحرصون  
 على إقامتها فيها فإن البعض ذكر أن هناك من  
 يستبشر ببعض الأيام . رغم تأكيدهم أن الخطبة كل  
 الأيام فيها مناسبة ولكن يفضل نهاية الأسبوع يوم

نصيب لكم عند هذه العائلة . أو يكون الأمر باتفاق الطرفين، أما إذا حصل خلاف بين العائلتين فإن والد البنت يذهب (للمطراش) أي الوسيط ويخبره ويرجع المهر. (طارش) أو الوسيط يقول: (ماشي نصيب) أي لا يوجد نصيب بين الطرفين وبهذه العبارة يتم فسخ الخطوبة. كما نلاحظ أن في الماضي كان هناك خطوبة بين الأطفال وحول أهم الطرق في الكيفية التي كانت تتم الخطبة فيها بين الأطفال، كأن تكون بين الأقارب والجيران فإذا كانوا جيراناً أو أبناء عم، أو عندما يولد طفلان في الأسرة أو في (الفريج) في الحي لجيران العلاقة بينهم حميمة، تقول الأم هذي البنت لولدي، وعادة تسمى التحيير أو الحجز خاصة لابن العم أو الجار. ويقوم بالخطوبة بدلاً من الفتاة والفتى الصغيرين: الكبار - الوالدان - الأمهات - الجدان - بين الصديقات. ويُطلق على هذه العادة مسميات مختلفة مثل: (التحيير) في البيئة الساحلية والبدوية، و(التنحيل) في البيئة الجبلية. وهناك إجراءات يقوم بها أهل العريس، وأخرى يقوم بها أهل العروس بعد الخطبة حيث تبدأ أم العريس بشراء جهاز العروس وتجهيزه، ثم يرسل (الحاضر) الجهاز لأم العروس في موكب من النساء، ويرسل مع جهاز العروس ذهب ومهر وملابس ومستلزمات العروس، كما يبدأ أهل العريس بتجهيز الاحتياجات الخاصة بطعام يوم العرس (الذباغ، أدوات الطبخ مكان الطبخ الاتفاق مع الطابخين والقصابين والفرق الشعبية) بعد تحديد يوم العرس. أما أم العروس فبعد أن يرسل لها جهاز ابنتها من قبل أهل العريس تتبع النواقص منه لتقوم بإكمالها، وذلك بالذهاب مع إحدى الصديقات المقربات لأماكن بيع الأقمشة وشراء الحاجيات الناقصة. ثم ترسل إلى جاراتها ليأتين لمساعداتها في خياطة ملابس العروس، حيث تُنصب في البيت خيمة (شراع)<sup>9</sup> لتجلس تحته الجارات حين خياطة الملابس. ويُنصب في ساحة المنزل، ويُستلف عادة هذا الشراع من أصحاب (الأبوام) أي السفن الشراعية، حيث يستخدم كسقف لتغطية فناء البيت وساحة البيت، فقد كانت البيوت العربية القديمة عبارة عن (ليوانات) وهي أروقة تتخللها الغرف التي تطل

على ساحة المنزل والتي تكون في العادة واسعة. وبعد الانتهاء من خياطة جهاز العروس، يُصَف في بقش أو صندوق خاص بالملابس (سحارة، صندوق بونيوم)<sup>10</sup> بعد أن تبخر الملابس وتُعطر، حتى يحين يوم الزفاف، ويعرض على جارات وصديقات أم العروس من المدعوات يوم الأربعاء اليوم الذي يسبق يوم الزفاف.

### ملاحظات وإستنتاجات

✱ ان مصطلح (عرس) هو التعبير لمصطلح زواج في الماضي، فقد أكد جميع الإخباريين أن كلمة (عرس) أو (أرس) تعني الزواج، وتُعبّر عن حدث الزواج. والكلمة تختلف في نطقها حسب البيئات والمناطق.

كما نلاحظ من المادة الاثنوجرافية على حرص الأسر في منتصف القرن الماضي على تزويج ابنائهم وهم صغار السن فالولد يتزوج بمجرد البلوغ (17-20 سنة) والفتاة يمكن أن تزوج قبل أن تصل إلى سن البلوغ (10-14 سنة). كما يتحكم الوضع الاقتصادي والطبقي في سن زواج الفتى لتوافر المقدرة المالية والمستوى الاجتماعي، فإذا كان الفتى من أسرة مقتدرة (مستدة) وتستطيع تزويج ابنها دون أن يتحمل هو أي نفقات أو مسؤوليات، زوجه أبوه بمجرد أن يطلب الزواج. ووضع الفتاة لا يختلف عن وضع الفتى إذ تحرص الأسر على زواج البنت مباشرة فور البلوغ وقبله في بعض الأحيان، فالسن المثلى لزواج البنت هي الثالثة عشرة بمجرد بلوغها وأحياناً قبل ذلك، وأرجع الإخباريون من عينة الدراسة ذلك إلى أن الزواج ستر للبنت وأن الفتاة ما لها إلا الزواج، وخاصة إذا تقدم لها رجل (ما ينعب) أي ليس فيه عيوب ومقتدر وذو أصل وفصل، حتى إن لم تكن قد بلغت سن الزواج، فكثير من الأحيان كان الرجل يخطب الفتاة وينتظر عليها (لو يتزوج الريال بنية صغيرة يصبر عليها أو يتركها في بيت أبوها حتى تبلغ أو يتزوجها ويسافر يشتغل في الكويت أو الدمام ويتركها عند أهله أمه وأبوه تمر سنة أو سنتين تكون البنت كبرت

وتعلمت على أيد أمه كأنها تربت في البيت، الريال العاقل يسوي جده) وخاصة إذا كانت البنت متميزة بخصال حميدة، ويخاف أن يسبقه غيره في خطبتها. ويرجع سبب الزواج المبكر للفتاة في خمسينات القرن الماضي إلى غياب القوانين والتشريعات في تلك الفترة التي تُحدد سناً قانونياً للزواج يتم الالتزام به من قبل الأهالي، وبغياب هذا القانون أصبح زواج الفتيات في هذا السن عادة اجتماعية في المجتمع. وهناك مبررات أخرى للزواج المبكر مثل: الحفاظ على البنت وصيانة شرفها وذلك بالتكبير بزواجها ومحاولة مساعدتها مالياً إذا كان زوجها غير ميسور الحال حفاظاً على استمرار حياتها الزوجية.

✱ تخفيف العبء على الأسرة وخاصة في الأسر كثيرة العدد قليلة الدخل ولذلك تزوج تلك الأسر بناتها في سن مبكر وخاصة إذا كان الزوج من ذوي الحال الميسور فإن أغلب مصاريف الأسرة يتحملها بنفسه إكراماً للزوجة. كما يقول المثل: (كون نسيب ولا تكون بن عم).

✱ الاستفادة المادية الضرورية للأسرة من خلال مايسوقه الخاطب من مؤن وذهب ومال (الأرز، والذباح) وخاصة في المستويات الطبقة المتوسطة.

✱ تتزوج البنت مبكراً لتستفيد بشبابها، إذ تدعو العادات والتقاليد لزواج البنت في مرحلة النضارة والحيوية لتعين زوجها على الحياة وتنجب له الذرية.

✱ قد يكون الزواج المبكر أمراً مفضلاً بل لازماً يملأ فراغ وقت البنت فهي تعمل فقط أعمال البيت وهي قليلة في الماضي ولديها وقت طويل لا تشتغل فيه فلماذا تبقى على هذا الحال بدون زواج؟

✱ تدريب البنت على الاعتماد على الذات ومواجهة مشكلات الواقع وهنا يؤدي الزواج المبكر للبنت في بعض الحالات إلى تغيير في طريقة حياتها وسلوكها، حتى تعتمد على نفسها وتتكيف مع حياتها الجديدة وتستقل عن أسرتها الأصلية.

أما زواج الشباب في سن مبكرة فيرجع لمبررات مختلفة مثل:

✱ الإنجاب المبكر في حياة الأب بحيث يرى أحفاده كما ينجب الابن المتزوج أولاده في شبابه فيستطيع تربيتهم والاهتمام بهم. كذلك تحرص التقاليد على زواج الإبن مبكراً حتى يكبر حجم الأسرة وتزداد قوة وعزوة ويعمر المكان. فإذا تزوج الأولاد والبنات وأنجبوا يزيد حجم الأسرة وتقوى.

✱ الزواج المبكر للولد ستره له ووقاية له من الانحراف، وحفاظاً على سمعة الأسرة. ويفرض النشاط الاقتصادي السائد زواج الولد مبكراً.

✱ يُعتبر الزواج المبكر صلاحاً للولد حيث تحثه زوجته الصالحة على فعل الخير والسعي على الرزق.

✱ يكسب الولد من الزواج المبكر الإحساس بالمسئولية حينما ينجب وتكبر أسرته، فيتولى تدبير أمره بنفسه دونما الاعتماد على أمه وأبيه<sup>11</sup>.

ونلاحظ الاتفاق بين ما ذكره المستشرقون الأجانب والمبشرون الأجانب وذكرته أغلب عينة الدراسة من الإخباريين عندما سئلوا عن سن الزواج في الماضي فذكروا أن أقل سن كان تسع سنوات وأكبر سن لزواج الفتاة أربع عشرة سنة، ولو تأخرت الفتاة عن هذا السن تُعتبر متاخرة في الزواج وهذا ما أكدته الطيبية ماري برونز عندما قالت: «دعنا أم عبدالله إلى زواج ابنتها التي كانت تبلغ تقريباً عشرين عاماً، وتضيف لقد انتظرت منيرة لوقت طويل لأنه لم يوجد القريب المناسب»<sup>12</sup>. ورغم حرص الأسر في المجتمع التقليدي على زواج أبنائهم في سن مبكرة، فإن هناك حالات كانت تضطر إلى التأخر في الزواج أو عدم الزواج سواء الفتيات أو الشباب، فمن الأسباب التي ذكرها الإخباريون والتي تجعل الفتاة تتأخر في الزواج أو لا تتزوج: - أن تكون الفتاة مريضة مرضاً مزمناً أو بها عيب خلقي، أو (محيرة) لابن عمها فتضطر لانتظاره أو لا تريده وهو لا يريد التنازل عنها فيتقدم بها السن دون زواج. ثم أرجع الجميع تأخر الفتاة في الزواج إلى





الزواج القرابي، ثم أبناء وبنات العمّة. وهنا يظهر دور الأم التي ترغب في تزويج بناتها وأبنائها من أولاد أخيها وأولاد أخواتها، ثم يأتي أبْن العمّة في المرتبة الرابعة ثم تأتي القرابة الأبعد. ثم يظهر الزواج الاغتراقي وذلك بالزواج من خارج الأسرة، بالزواج من أبناء الجيران أو بناتها ثم ويرجع ذلك لمعرفة الأسرة لطباع البنت أو المولود بحكم الجيرة ومعرفة طباع الأسرة. ويتفق ما ذكرته عينة الدراسة من الإخباريين وما ذكره المؤرخون والمستشرقون الأجانب عندما ذكروا أن الأولوية في اختيار العريس تكون للأقارب وخاصة أبْن العم، كما ذكرت فراوكة هيرد، المؤرخة الألمانية «تتزوج الفتيات من أفراد العائلة نفسها وكلما كانت صلة القرابة وثيقة كان ذلك أفضل بدءاً من أولاد العم مباشرة وأبناء الخال المباشرين»<sup>13</sup>. واتفقت معها، الطبيبة عاري عندما قالت: «أن ابن العم له أفضلية في ابنة عمه وأن الأسر في الشرق الأوسط لا تمنح في الزواج عن نطاق العائلة وأن زواج الأقارب هو الأنسب وهو حماية للزوجة والأبناء حيث يسعى طرفا العائلة إلى استقراره وهو أيضاً يضع ثروة العائلة الممتدة المالية تحت سيطرة العائلة»<sup>14</sup>.

نلاحظ أن الفتى إذا رغب في الزواج يسأغ أمه فتنتقل هذه الرغبة إلى أبيه، أو يسأغ أباه مباشرة. فإذا كانت له ابنة عم يقصد الأب أخاه في المجلس أو البيت ليقاّمه

النصيب والرضاء بمشيئته فالرضاء بالمقسوم عبادة. أما تأخر الفتى في الزواج فيرجع إلى عدم مقدّره المادية وتحمّله تكاليف واعباء الزواج، وليس لديه من يعينه، أو يكون عريضا، لهذا ذكر الرواة أن الفتى يتأخر في الزواج في تلك الأيام إلى سن (30-35) لأنه يضطر إلى أن (يكّد ويمع بيزات) ويقصد أن يعمل ويجمع الأموال، من أجل توفير المهر كما ذكرت إحدى الإخباريات إن زوجها أكمل مهرها بدفعات وهو يعمل في الكويت وكان يرسل لهم في كل مرة جزءا من المهر حتى اكتمل المهر.

تأتي القرابة في المقدمة عند الاختيار للزواج الفتاة أو الفتى. والقرابة تضم درجات وفئات من الأقارب رتبها الإخباريون من خلال أجاباتهم كالتالي: إن العم، ابن الخالة، وابن الخال، أبْن العمّة. ونلاحظ أن الزواج من أبناء العمومة يأتي في المرتبة الأولى وهو أكثر انتشاراً في الماضي، حيث أكد الإخباريون أن ابن العم لا بد أن يتزوج ابنة عمه وأن تقدم لها شخص آخر لا بد أن يؤخذ رأيّه في المتقدم فإن أبدى رغبته في الزواج من ابنة عمه يرفض المتقدم ويتزوجها هو. بل أن البعض أكد أن إرضاء وتطبيب خاطر أبْن العم يقع على مسؤولية المتقدم وذلك بتقديم (رضوة) أي هدية لأبْن العم تطيبا لخاطره. ثم يأتي أبْن الخالة في المرتبة الثانية، ثم أبْن الخال في المرتبة الثالثة في

عليه منذ الطفولة المبكرة لأبنائهما وهو يظهر في عادة (التحجير) أو (التنحيل) وهي أن يزوج الأبوان أبناءهما مستقبلاً سواء من داخل الأسرة القروية بالتحجير بين أبناء العمومة أو خارج الجماعة القروية بالتحجير بين أبناء الجيران أو الأصدقاء. وليس هناك فكاك من هذا (التحجير) إلا برضاء وترخيص من الفتى الذي خُيرت له الفتاة، وخاصة ابن العم. وهو كالعقد المسجل حيث لا يسهل الفكاك منه إلا إذا وافق الشخص على فك الفتاة عن طيب خاطر أي بالتراضي.

وهناك فرق بين (التحجير) وبين (التسمية) فالتحجير قاصر فقط على بنات العم ويستحيل فكه إلا بالتراضي والواسطات والترجي. أما التسمية فتكون بين الأقارب (بنت الخال والخالة مثلاً) أو بين غير الأقارب (المعارف والجيران والأصدقاء) وفي التسمية قدر من الحرية لفكها بناءً على رغبة أحد الطرفين دونما وسطاء ولا تراش ولا عواقب وخيمة. وكل من (التحجير) و(التسمية) خطبة طويلة لكن (التسمية) خطبة مقدمة و(التحجير) خطبة سارية متعارف عليها عند الجميع. وتختلف (التسمية) عن (التحجير) أن حرية فكها مكفولة للطرفين إذا رغب أحدهما عن الآخر أو سادت خلافات بين الأقارب أو الجيران أو الأصدقاء ألغى الارتباط تلقائياً دون تمسك أحدهما بالآخر<sup>16</sup>.

في الأمر، فأحياناً يوافق مباشرة ويخبر الأم لتجهز ابنتها، وتذهب أم الفتى لأم الفتاة لتخبرها بالأمر. ونلاحظ أن هناك قدراً ضئيلاً من الاختيار للفتى يتمثل بمبادرته بمفاتيح أمه برغبته في الزواج فتفأخ أباه، أو يشير إلى فتاة معينة يكون قد رآها في (سكة) فاعجبته فيطلب من أمه أن تسأل عنها وتخطبها له. أما الفتاة فلم تكن العادات والتقاليد في الماضي تسمح لها بحق الاختيار على الإطلاق (البنات مالهـا شور) أي لم يكن يؤخذ رأيها في الزواج من فلان دون فلان، بل تقبل بما اختاره أهلها دون اعتراض. فالفتاة كانت مجبرة على قبول الشخص الذي يختاره ولي الأمر مهما كانت صفاته فهي لا ترفض فتى تقدم لخطبتها لأن ذلك يمثل لها قمة العار ويكسر مقام ذويها أمام أفراد المجتمع المحلي. إذا رغم تعدد أساليب الاختيار الزواجي، فإن الإطار العام لهذا الاختيار يحكمه عامل أساسي عبر السياقات المجتمعية المختلفة، هو: أسلوب الاختيار، ومن الطبيعي أن تختلف متضمنات هذا العامل من نمط ثقافي إلى آخر، فقد لا يسمح إطار نمط ثقافي معين إلا بمجال ضيق جداً للاختيار، بينما يتسع هذا المجال في إطار نمط ثقافي آخر، وقد تسمح بعض المجتمعات بأساليب متعددة في الاختيار الزواجي بما في ذلك تدخل الوالدين والأقارب، بينما تقيد مجتمعات أخرى هذه الأساليب<sup>15</sup>.

كما نلاحظ أن الزواج هو اختيار الأبوين وترتيب من الأبوين بل في كثير من الأحيان يتم الاتفاق

#### 4- الزط: هم النور. ويسمون الغجر.

\* العيمي: يقصد بها غير العربي، والعجم هم الذين هاجروا من إيران واستقروا في البلاد من فترات طويلة وهذه الطبقة الاجتماعية المهاجرة للمنطقة تداخلت مع أبناء المجتمع في علاقات اجتماعية واقتصادية، حيث أن غالبيتهم من التجار، ولهذه الطبقة تقاليد وعادات تختلف عن عادات وتقاليد مجتمع الإمارات، والزواج في هذه الطبقة يتم من داخلها، ولا يمكن لابن هذه الطبقة الزواج من بنات المجتمع، إلا أن هناك بعضاً من أبناء المجتمع التقليدي تزوجوا من هذه الطبقة، وهم معدودون. ذلك في الماضي أما في الوقت الحالي فقط أصبحت تلك الطبقة من نسيج المجتمع وتلاحت

#### المراجع

- 1 - ديورانت (ويل)، قصة الحضارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص: 49-56
- 2 - الكتاني، (محمد)، العادات والتقاليد والهوية الوطنية، العادات والتقاليد في المجتمع المغربي، ندوة لجنة القيم الروحية والفكرية، مراكش، 26 شوال 1428 / 7 نوفمبر 2007 ص 31
- 3 - ابن خلدون، (عبد الرحمن) مقدمة ابن خلدون، ج 1، الجزء الأول، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع، القاهرة، 2006 م ص: 329



امراة في حالة تلبس بخيط الحبش

## الزار في السودان: علاج نفسي شعبي

أ. املعة محمد الخير عكاشة - كاتبة من السودان

### 1 - الطب الشعبي النفسي: الزار في السودان دراسة حالة

تتناول هذه الدراسة دور الطب الشعبي في السودان حيث تتعدد مجالاته من معالين بالأعشاب، معالين للكسور (البصير)، متخصصين في الحجامه والرقيا بالقران. أما في المسجد حيث تحفيظ القرآن على يد شيوخ الطرق الصوفية فتوجد عيادة متكاملة لعلاج الأمراض الاجتماعية والنفسية. أيضا لشيخ الزار دور كبير في علاج الأمراض النفسية. ستركز هذه الدراسة على الزار كدراسة حالة.

## الطب النفسي الشعبي

المرض قديم قدم الانسان وقبل الطب الحديث كان التدوي منها بالطب الشعبي. الأدبيات للطب الشعبي تدلل على أنها تراث إنساني أصيل أعتمد على منهج الملاحظة الفطرية والتجربة والخطأ كمدخل لبلورة وتجسيد الظاهرة. كما أن أدبيات الطب الشعبي تعج بالقيم والمفاهيم المستمدة من الاعتقاد في أنماط العلاج الروحي والنفسي والتدوي بالأعشاب والعناصر الطبيعية وقد كان لهذا دور في تثبيت قواعده واكتساب وضعيته المميزة. إن العلاج في هذا المجال يتأق من خلال الاستجابة للمعالج والثقة في الدواء مع عمق الاعتقاد فيه<sup>1</sup>.

عزا الإنسان الأول الأمراض لقوى فوق الطبيعة قوى غامضة لا يمكن لأحد الوصول اليها والتدوي من أمراضها إلا بالتواصل مع الكهنة والشيوخ ورجال الدين الذين يتوارثون أسرار العلاج من أسرهم ويحافظون عليها لتعطيهم وضعاً مميزاً في المجتمع. وهم يحيطون هذا العلاج بالرق والتماائم والتعاوين والأناشيد والموسيقى.

الطب الشعبي في السودان من أغنى أنواع الطب الشعبي في العالم فهو جزء من الثقافات السودانية المتعددة الضاربة في القدم يعود للحضارات التي قامت على النيل قروناً قبل ميلاد المسيح مثل الحضارة الكوشية وحضارة كرمة ومروي والمقرة وعلوة. في السودان كما في الدول الأفريقية الأخرى، دخل الطب الحديث مع دخول المستعمر 1898-1956. ومن واقع الخارطة الجغرافية السكانية للخدمات الصحية نجد أن ملايين يلجأون للطب الشعبي لعلاج عللهم الجسمانية والنفسية والعقلية. ويعزى ذلك لعجز الخدمات الطبية الحديثة في الوصول إليهم، وهناك السبب الأقوى في اعتقادهم في المعالجات الشعبية الذين ارتبطوا بعقائدهم الدينية ومقدساتهم.

أجريت في السودان محاولات مُقدرة من العاملين في الحقل العلمي لدمج الطب الشعبي والطب الحديث. أنشأ معهد الطب الشعبي التابع للمجلس القومي للبحوث التابع لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي. وقد كان له محاولات مُقدرة في هذا المجال.

في النصف الأول من القرن الماضي قام الطبيب النفسي التجاني الماحي وتلميذه طه بعشر بإنشاء عيادة نفسية في مسيد الشيخ ودبدرد في شرق النيل الأزرق، قرية أمضبان<sup>2</sup>. كما كان لهما محاولات مُقدرة مع شيوخ الزار:

جذب طقس الزار وتميزه بعلاج الأمراض النفسية كثير من المعالجات النفسية من أطباء وإختصاصيين إجتماعيين ونفسيين.

أُجري بحث في عيادة الخرطوم بحري للأمراض النفسية في الفترة 1973-1983 أثبت أن 34% من مريضات العيادة يذهب للعلاج بالزار وأن نسبة 85% قد استفدن من هذا العلاج النفسي الشعبي<sup>3</sup>.

بالنسبة للتجاني الماحي يرى أن وضع المرأة في المجتمعات الشرقية حيث تعاني من عقدة دونية وشعور بالذنب والحرمان العاطفي كل هذا دفعها لممارسة الزار للعلاج من الأعراض النفسية التي تعاني منها. وأكد على هذا طه بعشر، فمثلاً في خيط الأطرش تكون المريضة تعاني علاقة محبطة مع زوج لا يسمع لها ولا يتكلم معها ومن خيط اللولية تعاني المريضة من قصور في العلاقة الزوجية الخاصة<sup>4</sup>.

أيضاً عبد الله عابدين خرج من درساته بأن الزار نظرية طبية متكاملة يوجد فيها سبب المرض وأعراضه وعلاجه. حيث تكون قوى ما فوق الطبيعة هي المسبب للمرض وأعراضه إذا كانت عصائية أو نفسية أو هستيرية. أما تشخيص المرض وعلاجه يقوم به شيخ الزار<sup>5</sup>.

الأخصائية النفسية: فتحية عمر أكدت على أن نساء الزار يوجد لديهن اضطراب في الشخصية ناتج عن ضغوط إجتماعية يخفف عنها بتقمص أرواح الزار وممارسة طقوسه حيث يتم التنفيس عنها بصورة مقننة ومنظمة<sup>6</sup>.

الاجتماعية: سامية النقر، افترضت ان للزار دورا إجتماعيا تمارس من خلاله المرأة أشياء تستطيع بها الحصول على أشياء مادية ودعم نفسي من رجلها<sup>7</sup>.



كثيرة من السودان بأسماء مختلفة الريح الأحمر البوري، الظهر، الستور، الكجور. ظاهرة الزار موجودة في دول كثيرة مجاورة للسودان، دول أفريقية، عربية وإسيوية.

ستركز هذه الدراسة على وسط السودان بالتحديد على الزار في الخرطوم التي تتواجد فيها معظم المجموعات العرقية السودانية حيث تعيش هذه المجموعات في شكل تداخل وتمازج ثقافي نتجت عنه ظواهر ثقافية مميزة. من هذه الظواهر الزار الذي توجد به ما يسمى بالخيوط أو الجماعة archetypes كل خيط يمثل مجموعة عرقية ذات سمات مميزة من لبس، عطور، بخور، حلى، طعام، موسيقى، رقص واللغة المستخدمة في الحوار مع شيخ الزار أو الأسياد. أو كلمات الأغاني.



امرأة تقمصت خيط الزرق (السود).

### خيوط الزار

#### 1 - خيط الدراويش:

ينده أوينادي فيها مجموعة مهمة من شيوخ الطرق الصوفية في السودان والعالم العربي مثل الشيخ عبد القادر الجيلاني، والمرغني وبناته ودرابا، وود حسونة، البدوي والدسوقي حيث تكون الموسيقى موسيقى الزفة المصرية في هذين الشيوخين الخبيرين. أما في بقية الشيوخ تكون الإيقاعات تلك المستخدمة في ذكر الطرق الصوفية السودانية. الملابس جلالية بيضاء أو خضراء

2 - خيط الزرق (السود):

تكون المزيورات فيه من أصول رقيق أو قبائل غرب أفريقيا مثل الهوسا والفالانكا أو من جنوب السودان مثل الدنكا والشلك. نوع الملابس والأكل والرقص والغناء والأدوات التي تستخدم هي تلك التي تستخدم في معتقداتهم الشعبية في المناطق التي انحدروا منها. مثل خيط التمساح ولهم الكندو<sup>11</sup>.

#### 3 - خيط الحبش:

توجد أسماء تاريخية للملك الإثيوبيين كان لهم الكهم علاقة وطيدة مع الممالك السودانية القديمة مثل مملكة كوش وأكسوم ومنهم سسانا خليفة عيزانا

الفلكلوري: سيد حريز، اعتبر الزار فولكلدرا ما لها دور علاجي مبني على طقوس محددة تمثل سيكو دراما شعبية<sup>9</sup>.

شرف الدين عبد السلام تحدث عن تمحور الزار بالدين وركز على تأثير الدين الإسلامي ولكنه لم يذكر أثار الأديان الأخرى الموجودة في السودان<sup>9</sup>.

في دراسة عن رمزية الألوان في طقوس الزار، بينت الكاتبة كيف تم الحوار الثقافي في الزار في عملية امتدت قرونًا ترجع للحضارات الأولى التي قامت على النيل مثل حضارة كرمة<sup>10</sup>.

### ما هو الزار

الزار مجموعة من الطقوس قامت على معتقد هو أن مجموعة من أرواح الأسلاف والأسياد والشيوخ إذا استحضرت spirit possession أو تقمصت المريضة أرواحهم واستجابت لطلباتهم، فإنها المريضة تشفى من مرضها.

ظاهرة تقمص أرواح الأسلاف والشفاء عن طريقهم ظاهرة متأصلة في القبائل الأفريقية وقد وجدت في أنحاء



أشياء تخص خيط الزرق.



جلد النمر الذي تلبسه المزبورة بخيط نمر الكندو

#### 5 - خيط الخواجات :

الشخصيات في هذا الخيط من النصاري والأقباط السودانيين. أهم شخصيتين هما ست مريم العذراء والحكيم باشا الذي يلبس الروب الأبيض ويحمل السماعة، أطلق هذا الاسم على الطبيب الإنجليزي. إيقاع الموسيقى هو التتمتم، إيقاع وسط السودان.

هناك بعض المداخلات بين هذه الخيوط في بعض الطقوس والشخصيات ونوع الطعام والموسيقى والرموز المادية تدل على الحوار الثقافي بين هذه المجموعات منذ فترات تاريخية قديمة ومستمرة حتى اليوم.

#### طقوس الزار

لزار طقوس عديدة يقوم بها شيخ أو شيخة الزار الشيخ هو الشخصية الأساسية في أداء الطقوس وله مساعدات مثل الجليسة وهي نائبة الشيخ وعليها الإبقاء على ليران البخور مشتعلة طوال الوقت ومراقبة وضبط المشتركين في حفل الزار وجلد كل من يخالف النظام. والنجيبة مهمتها خدمة الحضور هناك الجراية وهي المسؤولة عن توزيع الدعوات والرسائل.

ومنليك أب سلاطين الحبش الى يعتقد بانه ابن الملك سليمان من مليكة سبأ الذي حكم مملكة امتدت من النيل حتى الهند<sup>12</sup> وعمد في اورشليم. اهم شخصية في هذا الخيط هي لولا، اسم لولا في اللغة النوبية يعني البنت. حلي وملابس ورقصات وغناء وغزير وعطور هي اشياء العروس السودانية. توجد في هذا الخيط أسماء عربية مثل: محمد الصريف، بشير ماما، سلطان جباير. تتميز اشياء ومختصات هذا الخيط باللون الاحمر.

#### 4 - خيط الباشوات:

معظم الشخصيات من أصل سوداني ما عدا اثنين أمين ييه من أصل بسني اشتهر بالمعاملة الطيبة للسودانيين إبان حكم الاستعمار وقام بفك زرائب الرقيق وتحريرهم. وهناك خليل ييه من أصل تركي حكم اقليم كسلا في نفس العهد وكان محبوباً للناس. الملابس طريوش وعباية. إيقاع الموسيقى من غرب أفريقيا وتوجد اسماء من قبيلة الهوسا. هناك بنات أو حوريات البحر وهو اعتقاد يرجع تاريخه لما قبل اليهودية والمسيحية في السودان (امونرع وازريس وازريس).

### 3 - الاحتفال :

هو الطقس الرئيسي، يبدأ يوم الأربعاء يستمر لمدة أسبوع إذا كان الأسياذ مسلمين يسمى كرسيا اذا كانوا مسيحيين يسمى ميز الفرق بين الاثنين في الأخير لا توجد زيارة بحر. ببداية الاحتفال تعزل العروس (المزيرة) في غرفة بجانب الآلات الموسيقية وتقوم الوزيرة نيابة عنها بأداء واجباتها الخارجية. ببداية الاحتفال تسمى المزيرة عروس حيث تحاط بهيبة كبيرة ولا يسمح لأحد بمصافحتها، واللائي في حالة حداد أو شهدن جنازة لا يسمح لهن بالدخول وإن حدث ذلك هناك طقس حماية يجب ان يقام فوراً (المشاهرة). وهو طقس سري يقام للمرأة في مناسبات عدة مثل النفاس، الختان والزواج. في منتصف النهار تذبح (الكرامة) الخروف وتلطخ أطراف ووجه وشفافيف العروس بالدم، وقبل الأسلمة كانت المريضة تشرب قليلا من الدم، بعدها يصطف الحضور بقيادة الشيخ تليه العروس وعلى انغام الموسيقى تسير المسيرة سبع مرات حول المنضدة التي توضع بها طلبات الأسياذ. في الماضي حيث كان للزار قبول اجتماعي أكبر، كانت المسيرة تجوب المدينة وتزور أضرحة وقباب الأولياء والصالحين، وتوزع الصدقات أو الزيارات. ومن ثم يبدأ الرقص والغناء الذي يشارك فيه معظم الحضور من المزورات. ترقص العروس حتى تتعب وتسقط في حالة اغماء trance state تبدأ العروس بعد ان يهي الشيخ الاسياذ بذكر الطلبات بلغة أسيادها التي غالبا ما تكون العربية مخلوطة بالانجليزية مثلا في خيط الخواجة أو الهوسا أو الأمهرية في خيط الزرق والأثيوبيين. يستمر الغناء والرقص طوال اليوم ويتوقف للصلاة أو الوجبات. في آخر يوم هناك طقس حماية (الجرتق) وهو طقس عبور قديم وجد في الآثار السودانية في تعميد الملوك وما زال يُمارس في الزواج والختان والنفاس. ويحاط بهيبة كبيرة فمثلا اذا لم يُعمل للعرس ان فلن يُرزقوا بأبناء. عند الغروب تبدأ زيارة النيل حيث تُقام طقوس التعميد التي تُجرى في المناسبات الاخرى. وجدت هذه الطقوس في الآثار السودانية التي ارتبطت بتوت عنخ امون أحد جدود السودانيين المقدسين.

وحبوبة الكانون مهمتها الطبخ. وبنات العدة عليهن عزف الآلات الموسيقية والحفاظ عليها نظيفة. العروس اوالمزيرة لها أيضا مساعدة تسمى الوزيرة. وهذه الطقوس هي :

#### 1 - فتح العلبة :

هو طقس تشخيصي، العلبة هي علبة البخور التي تمثل سلطة الشيخ توجد أربعة علب بيضاء، حمراء، سوداء ومتعددة الألوان. لكل خيط بخور خاص به. في أول مقابلة للشيخ مع المزيرة، يسأل الشيخ المريضة عن الأعراض والمشاكل التي تعاني منها، ومن ثم يطلق البخور فإن حدثت استجابة مثل البكاء أو التشنج أو رجفة تشخص المريضة مزيرة تتم متابعة الطقوس التشخيصية مثل التفتيش الذي تعزف فيه نغمات قصيرة، تكون استجابة المريضة في الغالب لنفس نوع البخور المميز لنوع الخيط. الطقس التشخيصي الأخير هو العلبة يأخذ الشيخ قطعة من ملابس المريضة مع سبع حبات بن و حلوى ويضعها تحت رأسه ليلا بعدها يحلم بنوع الزار الذي يتناغم مع التشخيصين الأولين ومن ثم يخبر الشيخ المريضة بمتطلبات زارها من ذبيح و لونه وانواع الملابس والعطور والبخور والحلي. يحدد موعد الاحتفال، يكون اسبوع اذا استوفت المريضة الطلبات، اما إذا كان وضعها الاقتصادي لا يسمح يقام لها احتفال لمدة ثلاث أيام يسمى قدح البياض تقدم فيه أطعمة بيضاء مصنوعة من اللبن والزرة الأبيض. أو يكون لمدة يوم واحد يسمى التصبيرة حتى تستطيع المريضة إقامة الأسبوع، ويسمى الميز اذا كان الزار مسيحيا او الكرسي اذا كان مسلما. يكون فتح العلبة يوم الأحد والأربعاء. أما الاحتفال يبدأ يوم الأربعاء ويسبقه بيوم أي يوم الثلاثاء يكون طقس الحناء.

#### 2 - الحناء :

تضمخ أيدي وأرجل المزيرة بالحناء كذلك أرجل الذبيح والة الطبل. ارتبطت الحناء في الثقافة السودانية بالفرح وتمارس في الختان والزواج. وزينة للمرأة المتزوجة التي لا تتركها إلا في حالات الحداد ما عدا التي حجت بيت الله او المزيرة، فلا تترك الحناء أبدا.

استمرت لقرون وما زالت مستمرة وتمت فيها عملية حوار وتداخل ثقافي عُرفت به هذه المنطقة عبر التاريخ والتي لا توجد حواجز جغرافية بينها وبين جيرانها من شعوب عربية وأفريقية وأوربية. نجد أن الزار يساعد كثيراً في علاج الأمراض النفسية لكونه سيكودراما اجتماعية متكاملة.

بجانب ما ذكر من طقوس تخص المزيورة هناك احتفالات يقوم بها الشيخ، مثل المولد النبوي وذكرى الإسراء والمعراج وشرب القهوة في كل ظهيرة أحد وأربعاء.

مما ذكر أعلاه من وصف للزار السوداني، نجد أنه طقس علاجي ارتبط بالمعتقدات الروحية التي

8 – Sayyd Hurreiz : Zar As a ritual psychodrama, Zar As a ritual psychodrama, a paper presented to the workshop on the contribution of zar cult in African Traditional medicine , dep of folklore, institute of African and Asian studies, University of Khartoum, jan1988 P.P. 11-22

9 – Sharaf El Dien Abdelsalam : Towards an understanding of the Sudanese zar , a paper presented to the workshop on the contribution of Zar cult in African Traditional Medicine, dep of folklore, institute of African and Asian studies , university of Khartoum, jan1988 P.12.

10 – Umama Akasha: color symbolism in the Sudanese zar rituals, a thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the M.A. Degree june1993

11 – Evans, Pritchard : Witchcraft , or orcales an magic among the azand , oxford, clarinton , 1976.

12 – Edward ullendorf Ethiopia And the Bible, London Oxford University Press, 1968 , P. 13-14.

1 – Ahmad Alsafi: traditional medicine and its role in modern medicine: folklore and development in sudan .iaas. 1981 .p.9

2 – Taha Baasher: "Historical And socioculture Background of zar in the Sudan", a paper presented to the workshop on yhe contribution of the zar cult in African Traditional Medicine, dep of folklore, Institute of African and Asian studies, University of Khartoum, Jan 1988, P. 15 – 16.

3 – Shaikh Idris A. Rahim: "Clinical Analogous of zar ", a paper presented to the workshop on the contribution of zar cult in African Traditional Medicine, dep of folklore, Institute of African and Asian studies, University of Khartoum.

4 – El Tigan Al Mahdi: "El Raid la Yakzib Ahlaho, al zar fi al Sudan" El Sudan Al Gaddid, June 1944, P. 16.

5 – Abdala Abdin: "Zar as a folk medical treatment", Research in the dep of medicine, University of Juba, 1984.

6 – Fathia Omer: Zar as psychodrama, a research in the department of psychology, University of Khartoum, 1984, P.P. 14 – 20.

7 – S. H. El-Nagar: A socioculture study of zar among the women of Omdurman, an M.A. thesis, Dept of Anthropology, University of Khartoum, 1975, P. P. 30 – 31.

الصور

\* الصور من الكاتب.





## الأولياء في المغرب بين سلطة الضريح ورمزية المكان

أ. محمد العاصي - كاتب من المغرب

أجمع العديد من الباحثين المهتمين بالتراث الشعبي على أن الثقافة الشعبية هي مجموع الفكر الشائع داخل الأوساط الشعبية، ويشمل طرف الإدراك الخاصة بالمجتمع الذي يجتث في إطاره باعتباره جزءاً من الإنتاج الذهني الشعبي في فترة معينة. وتنتج عن هذه الثقافة الشعبية الطقوس والأعراف وفنون القول وأشكال العمران وغيرها، وهي ليست جامدة وإنما هي قوة خلاقة للعمل والإنتاج الجماعي. وبما أن بصمات الماضي تبقى بارزة في حياتنا العمومية والاجتماعية، بل ربما شكلت اختياراً

سياسيا وثقافيا وشعارا للذين يرفضون التطور ميدنيا، وهو ما نلمسه ونعايشه في المغرب، مع ظاهرة تقديس (الأولياء) أو (الصلحاء) أو (السادة) أو (المرابطون) أسماء متعددة والمعنى واحد. ثم المكانة المتميزة التي يحظى بها هؤلاء لدى طائفة كبيرة من المجتمع المغربي على مختلف مستوياته الفكرية ودرجات وعيه وإيمانه، والاعتقاد السائد أن هؤلاء (الأولياء) هم قادرون، ويتوفرون على علاقة خاصة بالله تجعلهم في موقع يمكنهم من لعب دور الوساطة، ويتوفرون على ميزة (البركة). ويشار في هذا المجال كما يقول استاذنا الدكتور عباس الجراري أنه مازال متداولا حتى الآن، من أن لكل مدينة أو قرية (ضامناتها) و (حامياتها) كما هو الشأن مثلا بالنسبة لمولاي إدريس في فاس، وسيدي بنعيسى في مكناس. وقد يتعددون على نحو سيدي أحمد اليابوري ومولاي إبراهيم وسيدي العربي الساع في الرباط، وسبعة رجال في مراكش، وهم: يوسف بن علي الصنهاجي، والقاضي عياض، وأبو العباس السبتي ومحمد بن سليمان الجزولي، وعبد العزيز التباع، وعبد الله الغزواني، وعبد الرحمن السهيلي<sup>1</sup>. ومولاي علي بن راشد في شفشاو، وسيدي المنظري وسيدي السعيد في تطوان ودار الضماننة (مولاي علي الشريف) بوزان، وسيدي بن عاشر وسيدي بن حسون في سلا، وسيدي بوعراقية في طنجة، وللامانة المصباحية بالعرائش، وسيدي علي بوغالب بالقصر الكبير، وسيدي بوليوط بالدار البيضاء، وسيدي عبد الله أمغار بالجديدة، وغيرهم كثير في باقي المدن والقرى المغربية... أولياء لكل تاريخه وكراماته وطقوسه، والغريب في الأمر أن عددا كبيرا منهم ينحدرون من الفئات الاجتماعية الدنيا.

ويعتبر المغرب البلد العربي الوحيد في شمال إفريقيا، الذي يحتل فيه (الأولياء) مكانة جد متميزة في المتخيل الشعبي حيث تحظى أضرحتهم بقداسة تمنح الديني بالخرافي، وتستثمر كما يقول الباحث المغربي الدكتور الحسين بولقطيب: «الرأس مال الرمزي للأسطورة بغاية تحقيق أهداف تجارية واضحة إلى جانب أهداف أخرى مستترة»<sup>2</sup> فلا تخلو مدينة أو قرية من أضرحة يطلق عليهم (رجال البلاد)، والوافد إليها من الغريباء

يردد (شيلاه أرجال لمكان) ظنا منه أنه بهذا يستأذن سكانه والثاوين فيه، ويتأدب معهم ويسالمونه ويعلنون أنهم لن يؤذوه.

وقد تحدث الباحث (بول باسكون) عن مائة وخمسة آلاف ضريح للأولياء في جميع جهات المغرب، يلجأ إليها الناس للتبرك أو طلب (التشفع) و (المعونة) من صاحب المقام الذي ينظر إليه الناس باعتباراه (وليا من أولياء الله، وصاحب كرامات) يعالج الأمراض العقلية والنفسية. دافعه الشعور بالعجز لدى الإنسان، لانعدام وسائل المقاومة والصراع لديه. «وغير خاف أن المعتقد يتأثر بواقع البيئة ونوعية الجنس الذي يعيش فيها، وما عرفه من تطورات وما كان له خلالها من احتكاك بغيره. وما عرفه من تطورات وما كان له خلالها من احتكاك بغيره. وهو ما يكون مختلفا حين تكون البيئة منغلقة على نفسها، وغير متفتحة على غيرها، عبر ديانات وما أنتجت من حضارات وثقافات، ومن خلال ما يسبقها من مراحل كثيرة وثنية، قبل أن تتبلور في الأديان السماوية. وإذا كان الدين يؤثر بعمق في جميع المظاهر الاجتماعية ويتحكم فيها تحت نظر المجتمع والسلطة، سواء بالنسبة للحياة الخاصة أو العامة، فإنه يظل المعتقدات لتلك المراحل السابقة عليه - أي حتى حين تضعف أو تضمحل أو تنسى - حضور ما قد يكون قويا في الممارسات وفي المشاعر والأفكار والعادات والتقاليد، أي في ثقافة المجتمع. وعلى العموم، فإن المعتقد بكل ما ينتج عنه يطبع ذهن الإنسان ومزاجه وعاطفته وفكره»<sup>3</sup>. وتتجلى سلطة الضريح كمجال مقدس في طقوسه وممارسته التي يفرضها على داخله، إذ أن الزائر لا يمكنه الاقتراب من هذا المجال المقدس دون أن يضع نفسه رهن إشارة قوى ليس هو صاحبها وبالتالي فهو ضعيف كل الضعف أمامها، فعليه الامتنال لطقوسه وشعائره.

فأي سلطة كانت لهؤلاء الأولياء سواء وهم أحياء يرزقون أو بعد مماتهم وهم تحت التراب؟ إن لكل قبيلة أضرحتها، ولكل ضريح حكاية دفيئة وموسمه الذي يعقد لذكراه! يرى (بول باسكون) أنه يمكن لفضائل



إن أهم ما يميز الضريح في المغرب هو (القبّة) «وهي الشكل الهندسي الأكثر ذيوعا في بناء الأضرحة، وترمز إلى تلك القطيعة التي يحدثها المكان المقدس داخل إنسجام المكان العام، فهي بمثابة تلك الفتحة التي يمكن المرور بواسطتها من منطقة كونية إلى أخرى، فشكل بناء القبّة المكعب، يرمز إلى قداسة المكان ولهذا تعتبر قبب الأضرحة البيضاء إحدى الصور والمظاهر التي يتم التعبير من خلالها عن اتصال العالم الأرضي الدنيوي بالعالم السماوي موطن تجريد وإطلاقية المقدس.»<sup>٥</sup> والجدير بالذكر أن كل ولي يقام له موسم سنوي احتفالا بذكره، وعادة ما يكون بمناسبة عيد المولد النبوي الشريف أو في فصل الربيع أو الصيف بعد موسم الحصاد. ويذكر الأستاذ عبد الكريم غلاب أن الاحتفال بالمواسم أو ذكريات رجال المدينة. وخاصة مولاي إدريس وسيدي علي بوغالب، كانت تشارك فيه جميع طبقات المجتمع القاسي: الصناع والمعلمون وعمال وتجّار وفلاحون وعلماء، رغم أن رجال الصناعة التقليدية يعتبرون هم القائمون على موسم مولاي إدريس مثلا، والحلاقون يعتبرون هم القائمون على موسم سيدي علي بوغالب.<sup>٦</sup> ونفس الشيء بالنسبة لموسم سيدي الهادي بنعيسى بمكناس وهكذا مع باقي المواسم في المدن الكبرى.

هؤلاء الأولياء أن تكون خارقة، مثل سيدي رحال الذي كان يحوم في الهواء حول صومعة «الكتيبة» بمراكش ويمتطي أسدا في قفص سجنه فيه سلطان رهيب، كما يمكن أن تكون إفراطا في الزهد أذهل معاصري الولي، مثل سيدي إبراهيم الذي كان يقتات بتمرة في اليوم. وقد اشتهر مؤسس زاوية تاسافت بالأطلس الكبير بأنه كلي الحضور.<sup>٧</sup>

يتميز كل «ولي» في المغرب بقضاء نوع معين من الحاجات: جلب الرزق، الزواج، الأولاد، منع الحسد، جلب المحبة والكراهية، إبطال السحر، إحداث الربط أو «الثقاف»<sup>٨</sup> علاج الصرع، وغير ذلك من الرغبات. وخلف هذا الهدف، تكمن ظاهرة تقديم الذبايح والنذور و«الزيارات» أي مقدار من المال، يوضع في صندوق الضريح، أو يمنح لخدمته الذين يوجدون باستمرار، ويكونون رهن إشارة الزائرين.

ويبدو أن هؤلاء الخدم كان لهم الدور الكبير في إشاعة كرامات الولي صاحب الضريح، ليزداد الناس إيماناً «ببركة الولي»، وفي كثير من الأحيان تلعب الصدقة دورها في تحديد تخصص الولي وقدرته على قضاء الحاجات؛ وكما هو معروف فإن المريض المغربي لا ييوح بسرّه وب (عاره) إلا في قضاء الضريح الساكن الموحى بالرهبة والخشوع، بل أحيانا يخاف أن يكشف للطبيب المختص عن سر مرضه<sup>٩</sup>



### الأولياء وعلاج المرضى

الكثير من «الأولياء» إن لم تقل جلهم، يعتقد فيهم الناس (العلاج) من بعض الأمراض التي تصيب الإنسان في حياته، وسوف تقتصر على ذكر بعض الأولياء الذين اشتهروا - حسب الاعتقاد - بعلاج العديد من الأمراض على اختلافها، وغالباً ما تكون نفسية أو وهمية، ثم نحاول أن نقف عند بعض الطقوس التي تمارس داخل هذه الأضرحة، وهي غريبة وعجيبة يحير الإنسان في كيفية ترسيخها في الذاكرة الشعبية إلى الآن. ويرى (ياسكون): «أن توسط الأولياء يمكن من تشكيل الأفكار الأخلاقية وإدامتها وغالباً ما يسأل الولي من أجل تدعيم ضوابط الحياة الاجتماعية. ولذلك فإن رباط الولي رهان في أيدي القوى القائمة... ومن هنا تأتي وفرة الأولياء. وما دامت الأضرحة المتألفة الكبرى في خدمة السائدين، فإن بسطاء الناس مرغمون على التوجه إلى شخصيات أكثر غموضاً وأكثر فظاظاً»<sup>7</sup>، تبدأ بالجهة الشرقية (وجدة وتازة) بحيث نجد أشهرهم في مدينة وجدة بالخصوص وهو (سيدي يحيى بن يونس)، يقال عنه بأنه الولي (المخفي)، ولا أحد يعرف أين يوجد قبره بالضبط، لكن بعضهم يعتقد أنه يوجد على مسافة ثلاثة أقدام من المنبع الكبير قرابة أشجار (السدره) ولهذه الأسباب ترى قطعاً من القماش هناك تحت الشجرة ماثلة جداً. ولكن من يكون يحيى هذا؟ المسلمون يعتبرونه منهم،

واليهود يعتقدون أنه وليهم، وهو أندلسي هاجر إلى وجدة التي استقر بها سنة 1391م<sup>11</sup>.

واشتهر (سيدي يحيى) بعلاج العقم عند النساء، ومختلف أنواع الروماتيزم، ومس الجنون. ويلاحظ أن اسم (يحيى) متداول بكثرة في وجدة ولواحيها تيمناً بالولي المخفي (سيدي يحيى)<sup>11</sup>

أما (سيدي أحمد التولسي) فيوجد قبره بحي أولاد عمران بوجدة ويقال إنه جاء من تونس، وما زالت بعض العائلات الدكالية التي تحمل لقب التولسي. ويشتهر بقدرته على معالجة الأطفال المضطربين (الهائجين).

ينما يقوم (سيدي عاصم) المدفون بوجدة كذلك، بمعالجة المصابين بالرمم (التهاب الملتحمة). ويقال بأنه عايش القاضي سيدي إدريس والسيد التومي في القرن الرابع عشر الميلادي. أما (سيدي الشافي) الذي يوجد قبره قرب المسجد الجديد الذي بني مؤخراً قرب الولاية، ويجهل كل شيء عن هذا الولي. وكان الناس يقصدونه لطلب الشفاء من الأمراض ككل الأولياء. يقال أنه أراد بعض المحسنين بناء قبة على قبره، ولما انتهى العمال من بنائها سقط الكل دون أن يمس أحداً!

ومن الأولياء المعروفين بمدينة وجدة نذكر (سيدي إدريس) ويوجد وسط أشجار الزيتون على شمال



طريق (زوج بغال)، بني على قبره قبة وبجواره مصلى ومكان صغير للعبادة جنباً إلى جنب تحت شجرتين جميلتين، (مازالتا قائمتين إلى الآن) يحظى بقدسية من طرف الساكنة، ويقصدونه بكثافة يومي الخميس والجمعة من داخل وخارج مدينة وجدة.

ويقال بأنه جاء من الصحراء واستقر بالمدينة سنة 1345م واشتغل بالقضاء. توفي أواخر القرن الرابع عشر الميلادي ولم يترك ولداً، لكنه ترك كل ما كان يملكه للحبوس من أجل صيانة بيوت الله يقصده الزوار للتبرك والعلاج من الأمراض النفسية كالحسد والحقد، وطلب الأولاد!، نكتفي بهذا عن مدينة وجدة وننتقل إلى أولياء مدينة تازة التي تشتهر هي الأخرى بالعديد من الأولياء الذين كان لهم شهرة ومازالت إلى يومنا في وسط الساكنة ومحيطها، وتشد الرحال إليها حسب الطقوس التي سنّها الأوائل وورثها الأحفاد. نذكر منهم (سيدي علي بن عبد الله) الذي اشتهر بمعالجة المس من الجن، ويشترط المبيت فيه ثلاثة أيام مع تقديم الذبيحة (ديك.. أو كبش). ثم (سيدي عيسى) الذي اشتهر بعلاجه للأطفال المضطربين (الهائجين) بحيث يؤخذ الطفل المصاب إلى الضريح مع أمه أو جدته أو أخته، ويترك وحده بداخله لبضع دقائق مع دفع «الزيارة» (مقدار من النقود) دون شرط مسبق!

يوضع في صندوق الضريح أو يمنح لمقدم (خادم) الضريح. ويعالج (سيدي علي بن بري) كذلك المس من الجن، وتتم الزيارة في ثلاثة أيام خميس ليتم العلاج حسب المعتقد. أما (سيدي عزوز) «مول البلاد» فهو متعدد التخصصات فكل من له مشكل من الرجال والنساء يلجأ إليه للتبرك، وفي يده شموع يوقدها قرب الضريح أو يتركها بجانبه. و (سيدي أحمد زروق) فهو يعالج العقم (التي تلد البنات فقط وتريد إنجاب الولد!)<sup>8</sup>.

أما (سيدي محامد ابن أحمد) الموجود بمنطقة غياثة / إقليم تازة. فهو بالنسبة لأهل غياثة أعظم الأولياء، وتعتبر أيام الأربعاء والخميس هي الأيام المحببة لزيارة ضريحه والتبرك منه، ويكثر زواره في

فصل الصيف طلباً للاستثناء لأجل الحصول على وليد مبارك، يرتل فيه آيات من القرآن الكريم والدعاء لصاحب الطلب الذي يقدم هدية للضريح (مال + ذبيحة). يعقد موسم سنوي كبير في (باب مرزوقة) يحج إليه سكان القبائل المحيطة به، وتكثر فيه الذبائح، في مقابل الاستفادة من بركته.

تخصص موارد الضريح لأهل الواد، ودوار الجامع الكبير وبنو إيجن والطواهرية الذي يخصصون ثلثا للنساء الحوامل، والثلث الثاني لإطعام المساكين، والباقي لإعالة الطلبة الذين يعيشون ويعملون بين أفراد «غياثة» أو الذين يأتون من القبائل المجاورة لحفظ القرآن ودراسة المتون تحت إشراف رجال ينتمون إلى «العرايين (آل عراي)».

### منطقة دكالة / تجمع الصلحاء

تزخر منطقة دكالة بالعديد من الأولياء والصلحاء، اشتهروا «ببركاتهم» في جميع أنحاء المغرب لدرجة أن ابن الزيات في كتابه (التشوف إلى رجال التصوف) ترجم لثمانية وأربعين فرداً من دكالة الكبرى. ويوجد بها من الأضرحة والقباب والمزارات، حوالي 360 ضريحاً ومزاره، بحيث لا يكاد يخلو دوار أو قبيلة أو مدينة من ضريح أو قبة لولي يحظى بتقدير سكانه وتبجيله. بل ويفد عليهم الكثير من الزوار من جهات مختلفة، وتمارس فيها طقوس غريبة وطلاسم عجيبة. كما هو الشأن بالنسبة لطقس أداء اليمين بضريح مولاي عبد الله أمغار بالجديدة، عاصمة الإقليم (هناك قرية تحمل اسمه على بعد عشرة كيلومترات) بحيث يفرض على المحكوم عليه بأداء اليمين، أن يجعل في يده اليمنى عكازاً وفي يده اليسرى قدحا وعلى رأسه قبعة تسمى (كرازة) ثم يؤدي اليمين ثلاث مرات أمام عدد كبير من الناس في مكان يطلق عليه (المحفلة). أما طقس الصرع الذي يمارس في ضريح سيدي مسعود بن احساين والذي ينطلق من الإمساك بأصبع المريض الممدد على الأرض وقراءة - في نفس الوقت - الآيات القرآنية وبعض الطلاسم المحلية لطرد الجن من



الذي ينظم في شهر يوليوز أو غشت من السنة، يجمع ما بين هوديني تقليدي ومراسيم الفرجة. ويوجد بداخل الضريح (المحفلة) وقد سبق الحديث عنها و(المشور) وهو مكان يقف فيه كل من أعجزته الحيلة في نيل حق مسلوب أو الاقتصاص من غريم أو عدو قاهر. والعادة المترسخة تقضي بأن تمسك الزائرة بدثار رأسها ثم تشرع في مسح أرضية (المشور) به وهي تردد الأذعية وتستمطر شتى المصائب على الغريم... ويعيدا عن فضاء الولي، وعلى جانب قريب من الشاطئ الصخري. ويوجد مكان للاستحمام خاص بالنساء يطلق عليه (المحكن) = (المستشفى السحري) الذي ينسب إلى مكانة القدرة على طرد (العكس) وجلب العرسان وشفاء الأمراض المستعصية على العلاج الطبي وغيرها من أعطاب البدن والمجتمع. والإقبال عليه يكون على مدار فصول السنة، بحيث تقوم الفتيات بالاستحمام في الهواء الطلق مع إطلاق البخور، وأحيانا في فصل الشتاء وتحسب الأمطار، ويختص يوم الجمعة بامتياز خاص، هدفهن هو جلب العريس، وذهاب الضيق والنحس.

ويكتسي موسم مولاي عبد الله أمغار أهمية متميزة في وجدان ساكنة «المنطقة الدكالية» وفي حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والروحية، بحيث يقوم البراح (المنادي) في الأسواق الأسبوعية معلنا عن موعد انعقاد الموسم، وعبر وسائل الإعلام كذلك، فينتهي الجميع

جسم المريض. كما قد تثقل هذه الطقوس إلى حالات أخطر تتمثل في تقييد المريض بالسلاسل الحديدية وضربه ضربا قويا، ثم حبسه في مغارات أرضية لأيام طويلة، وتسمى هذه المغارات «بالخلوة» حيث يمنع المريض من رؤية الناس ومخالطتهم حتى يعود له هدوءه، ويمارس هذا الطقس في حالته الأولى على مراءى ومسمع من الناس، في حين يمارس في عزلة في حالته الثانية، وهناك طقوس تمارس داخل الأضرحة في جلسات مغلقة وسرية تامة ولا يحكى عن مضامينها، ومنها: (وسيدي مسعود بن احساين)، وهي لا تخلو من غموض، من حيث وظيفتها، إذ يصعب القول بوظيفة واحدة ووحيدة للطقس كما يقول الباحث الاجتماعي عبد الغني منديب<sup>9</sup>.

إن زيارة ضريح (سيدي عبد الله أمغار) تتميز بطقوس خاصة، وزواره بالآلاف يحجون إليه من جميع الأطراف طلبا للتبرك والعلاج من مرض أو فاك ضيق «دواك في مولاي عبد الله»، فما أن يتقدم الزائر نحو الضريح حتى تطالع وجهه رجال ونساء بهيئة رثة يمدون أيديهم طالبين (الصدقة)، وعلى طول الممر الذي يؤدي إلى الضريح تصطف دكاكين يستغلها البعض للإقامة والبعض الآخر للتجارة، تعرض لوازم الزيارة من شموع وبخور ومجامر طيلية، ويعرف راجا يومي الجمعة والأحد من كل أسبوع، أو في أيام (الموسم)



والسيرك، والموسيقى، والألعاب البهلوانية وغيرها<sup>10</sup>. إنها ثقافة جديدة تؤسس لفرجة شعبية مجانية، وكل ما يحتاج إليه الموسم هو التنظيم المحكم

### أبو شعيب أيوب المعروف بالسارية

يرتبط اسم أزموور بضريح مولاي بوشعيب السارية وهي إحدى المدن المغربية التي ترتبط بالتواجد البرتغالي ومازالت تحمل بعض بصمات تلك المرحلة. فقد كانت مسرحاً للعديد من المعارك التي دارت بين البرتغاليين وبين مريين. وقد اشتهر هذا الولي عند معاصريه بعدة خصال منها الغيبوبة عن الحس في معظم الأوقات حتى إذا قام يصلي ويقرأ لا يكاد يركع أو يجلس فدعي لذلك (بالسارية) والمكاشفة عن الخواطر. يقول عنه المرحوم الدكتور عبد الهادي التازي: «إن دور مولاي بوشعيب في تصفية نفوس أهل هذا الإقليم لا يقل أهمية عن دور كبار المصلحين وكبار الدعاة، وقد كان في صدر الذين أنجزوا المهمة... وسيظل معلمة تاريخية للذين يبحثون على مراحل النضال التي عرفتها هذه المنطقة... وسيظل على رأس القائمة الطويلة لرجال الفضل ورجال الخير ورجال العمل ممن نعتريهم... لقد كان المغاربة يارين برجالهم عندما أعطوا اسم (بوشعيب) لأبنائهم وقلادات أكبادهم، إن مولاي بوشعيب أزموور يستحق

لهذه التظاهرة من رجال السلطة والفرسان، وتقام الخيام لاستقبال الزوار؛ ويكون الافتتاح يوم الجمعة حيث تبدأ الطقوس والعادات المتوارثة بتقديم كسوة الضريح والذبيحة في موكب رسمي على أنغام فرق عيساوة كما تقوم (السريات) بزيارة الضريح للتبرك وطلب (التسليم) درءاً لحدوث مكروه. وتقتضي عادات الموسم أن ينصرف الناس إلى قضاء مآربهم في الصباح، ويتجه الزوار نحو البحر بينما يخصصون فترة بعد الظهر للتفرج على ألعاب «القاتازيا»، يرتدي الفرسان ملابسهم التقليدية ويركبون جيادهم انطلاقاً من خيامهم إلى ميدان الفروسية وهو ما يصطلح عليه محلياً (المحرك)، عشرات الفرسان تجتمع في صف واحد (السرية) وكل سرية تمثل جماعة أو قبيلة في انتظار إشارة من قائدهم (العلام) للانطلاق وحين يصيح (أهاو أهو) ترفع البنادق عاليًا ثم يردد (الحافظ الله) كإشارة يبدأ الانطلاق للعدو والركض. ويانطلق البارود موحدًا عند خط الوصول تعلو زغاريد النساء وهتاف الحناجر بالصلاة على النبي ﷺ، إيذاناً بنجاح السرية وحين يخطئ أحدهم بالضغط على الزناد خارج السرب يعاقب بالترجل عن فرسه وسط حنق وسخط أبناء قبيلته أو الجماعة التي ينتمي إليها. وفي الليل تكثر الفرجة، وتعرف الأزقة ازدحاماً كبيراً، حيث توجد فرق عديدة تؤدي ألواناً من الفلكلور والفنون الشعبية،

مثل ذلك التكريم من بني قومه»<sup>11</sup>. ويقال بأن صالحة عراقية تدعى عائشة كانت تتمتع بخصال مماثلة، وقد أعجبت بما عرفت من تقوى الشيخ وزهده وورعه، فكانت تناجي أباشعيب - على بعد الديار - ويناجيها.

وتوطدت بينهما الصحبة والمحبة في الله. توفي مولاي بوشعيب حسب ما جاء في كتاب (التشوف الى رجال التصوف) للتادلي سنة 561هـ ويذكر له العديد من الكرامات أنظر (صفحة 187 إلى 191)، ويقام له موسم كبير كل سنة يحج إليه الزوار من كل أنحاء المغرب، فيختلط الرجال والنساء والأطفال في بوتقة الفرجة يوحدهم المكان بما يحمل من إرث شعبي توارثته الأجيال عبر قرون وقرون، والكل يقصده حسب نيته؛ العلاج، طلب الأولاد، والأزواج. وإذا كان يجهل الكثير عن تاريخ للا عائشة البحرية، فإن أباشعيب يحظى ضمن أدب المناقب بالكثير من التأليف كما تسهر ذريته على تدبير إرثه المكتوب والمروي وأيضاً على شؤون ضريحه، والمخطوطات حبلت بالمعلومات عن مناقب هذا الولي الصالح عاصر نهاية الدولة المرابطية وصعود الدولة الموحدية. بينما تاريخ الولية يلفه الصمت المطبق، وكل الروايات الشفوية التي تتحدث عنها تلفها الأسطورة وأخبارها توارثت عبر الخرافة الشعبية بالرواية الشفوية الشكل الأقدم للأدب الخيالي الغير المكتوب الذي أنتجه الإنسان المغربي القديم.

والغريب أنه لا يمكن أن يذكر مولاي بوشعيب دون أن تذكر الولية (عائشة البحرية) المدفونة بأزمور، وتقول الرواية الشعبية: كان أبو شعيب يقذف إليها بالكرة قائلا: (هاكي أعائشة في بغداد) فتردها إليه قائلا: (هاك أبو شعيب في قرن الواد)، ويحظى ضريحها حتى اليوم بتقدير نساء أزمور اللائي يقمن بزيارتها في اليوم السابع من الأعياد الدينية، كما يقصدها الكثير من الزوار من كل أنحاء المغرب وخصوصاً الفتيات والنساء الراغبات في الزواج، وضريحها عبارة عن غرفة صغيرة تمتد على مساحة تسعة أمتار مربعة يتقدمها من الأمام سور يتوسطه باب وخلفها غرفتان صغيرتان تستخدمان «للاغتسال»، إحداها للنساء والأخرى للرجال، كما يوجد على مقربة منها بئري متصل بالبحر.

وللزيارة طقوس خاصة يجب اتباعها حتى «يقضى» الغرض من الزيارة.

وتبدأ الزيارة بالدخول إلى الضريح للتبرك وتقديم القران، دجاجاً كان أو شمعاً أو نقوداً، واقتناء بعض البخور والحناء من «البوابة» التي تجلس على رأس الضريح. أما الحناء فتمزج بماء الورد، ثم تكتب بها اسمك على حائط الضريح. بينما يستعمل البخور بعد الاستحمام بماء البئر بواسطة (مجمر) صغير يلزم كسره بعد ذلك. ولابد للزائرة أن تنهي زيارتها «للا عائشة البحرية» بزيارة الولي الصالح مولاي بوشعيب والإبطل مفعول تلك الطقوس، ولا تسمع سوى (الله) يبيض سعدك ويلقيك مع ولد الناس).

ولأهل مراکش نساء هن الصالحات بما يليق بهن من تعظيم وتقديس وفق معتقدات موروثية كما هو شأن (للا عويش) التي يظن البعض أنها تشفي من بعض الأمراض وتحكم الجن، وهو اعتقاد موشوم في الذاكرة الشعبية. ضريحها ينتصب وسط باقة من منازل عتيقة. جاءت من سبتة إلى مراکش بعد ما هربت من زوجها المخمر، كراماتها كثيرة في مقدمتها إشفاء المرضى الذين يأتون لزيارتها، يستحمون بماء بئرها ويظلون في الضريح ثلاثة أيام حتى يأتيهم الشفاء من عند الله... ويقام بضريحها جلسات أسبوعية للحضرة كل يوم جمعة وما زال إلى يومنا هذا، كما يقام لها موسم سنوي، أربعة أيام قبل شهر رمضان، يشارك فيه أهل مراکش ووفود من قبائل (أقريص، وتحنات، وأيت إيمور، وتمصلوحت، وأولاد أحمد) حاملين الشموع، وينطلق الموكب من ضريح «سيدي وحلال بأسول» في الثانية عشرة ليلاً، ويستمر الحفل إلى غاية الصباح. وبعد الفطور يقام ما يسمى (بالصباحي) وهو نمط من الذكر تؤديه «الحضارات» ثم يليهن «عيساوة» وتذبح خلال الموسم ذبائح وتقام الولائم. والحضرة غناء روي يتكون من متواليات من الأذكار التي تقوم على الصلاة على النبي ﷺ والتشفع به وذكر الأولياء الصالحين أي ما يسمى بالعتوب. تكون انطلاقها في إيقاع منخفض ثم يبدأ في التصاعد بعد تدخل البندير لتتخط النساء معه في الجذابة إلى أن تصلن أقصى تنويع وهو الساكن





ويقصده الرجال والنساء والأطفال ومن كل الفئات العمرية، فمع طلوع الفجر يسارعون إلى التواجد بمحاذاة الضريح والشروع في الطواف حوله وهم حفاة الأقدام (سبعة أشواط هرولة) وهم يرددون لبيك اللهم لبيك، وبعد الانتهاء من الطواف يسارعون إلى القيام بالصلاة جماعة، ثم ينطلقون نحو بئر متواجدة هناك يطلقون عليها اسم بئر زمزم، ويقومون بعد ذلك بتقديم القرابين إلى الضريح ومصافحة بعضهم البعض، مهنئين بعضهم المبرور، وقص الشعر ثم الصعود إلى صخرة متواجدة هناك يطلقون عليها اسم جبل عرفة<sup>12</sup>.

#### عبد السلام بن مشيش وحج الفقراء

ولأهل الشمال كذلك اعتقاد في الولي الصالح عبد السلام بن مشيش بأن زيارته سبع مرات يعادل القيام بأداء فريضة الحج، وهو على بعد أربعين كيلومترا من مدينة شفشاو شمال المغرب. ويعتبر عبد السلام بن مشيش كما أترجم له المرحوم عبد الله كنون «كعبة العلم المنيف، ولبعة النسب الشريف، بيد أنه لم يعتمد غير العمل الصالح، وسلوك المنهج الواضح... وقد سأل رجل أن يوظف عليه وظائف وأوراد يعمل بها فقال: أرسول أنا؟ الفرائض مشهورة، والمحرمات معلومة، فكن للفرائض حافظا، وللمعاصي رافضا،

فتسقطن على الأرض وعندها تقام الفاتحة وتقدم الهدايا. ومن نماذج ما يروى في الحضرة ما يلي: «باسم الله بديت (بدأت) في مدح الحرة هي بنت خيار الناس فاطمة الزهراء / وأنا عيني حاروا زينها في الحضرة ما ريت (رأيت) / يا عاتق الأنفاس جيب لي لشرب شرية من يديها / صلى الله على سيدنا محمدا الشافع في أمّو / أمّته...»<sup>12</sup>.

#### سيدي شاشكال / أشقال

على بعد 43 كيلومترا شمال مدينة آسفي، وعلى مشارف شاطئ (البدوزة) يتواجد ضريح سيدي شاشكال، أو سيدي أشقال كما يؤكد عدد من زواره، وهو ضريح ليس على غرار عدد من الأضرحة المنتشرة بمختلف ربوع إقليم آسفي، إذ يشكل التميز والاستثناء من بينها، فهو يستقطب سنويا وخلال الأسبوع الذي يسبق عيد الأضحى المبارك عددا غفيرا من جموع المواطنين الذين يحجون إليه من أجل أداء ما يعتبرونه مناسكا للحج على غرار المناسك التي تجري بالحج الحقيقي، هذا الحج المزعوم يدخل في إطار ما توارثوه عن الأجداد، وفي اعتبارهم كون هذا الحج هو تخفيفي عن وطأة من لم يستطيعوا سبيلا للحج العادي، بل إنهم اهتموا إلى تسميته بحج المسكين أو حج الفقراء؛

وأحفظ نفسك من إرادة الدنيا وحب النساء وحب الجاه وإيثار الشهوات، وأقنع من ذلك بما قسم الله لك... تخرج عليه الشيخ أبو الحسن الشاذلي مؤسس الطريقة الشاذلية المنتشرة في العالم الإسلامي فهو أحد أقطاب التصوف الذين عليهم المدار. توفي رحمه الله سنة 625هـ ودفن في جبل العلم (أقليم العرائش)<sup>14</sup>.

وقد اشتهر هذا الولي «بالصلاة المشيشية» التي تناولها العلماء بالشرح، زيدت على (25 شرحا) منها شرح الإمام الخروبي المتوفي سنة 963هـ سماه (مفتاح المقام لفهم ما عبر عنه في تصليته الشيخ مولانا عبد السلام).

يحظى الضريح بتقدير كبير من طرف المغاربة كقطب صوفي ويحج إليه الزوار طوال السنة، ولكن ما اشتهر به هو موسم الذي يصادف (15 شعبان) من كل عام، حيث يتم بضريحه إحياء ليلة (النسخة) يحضرها القادمون من مدن وقرى شمال المغرب، بل وحتى من الصحراء، وذلك في نطاق الاعتقاد الشائع بأنه في مثل هذا اليوم (تنسخ الأرواح) من سيموت ومن سيحي منها.

والأدعية في حضور الرجال والنساء من مختلف الأعمار. وهناك من يتبنى فكرة حسب ما هو متداول أنه كلما تعددت زيارة الضريح، وبلغت سبع مرات فإن ذلك يعادل القيام بأداء فريضة الحج، ويوجد بالقرب من الضريح معلمتان يحج إليهما الكثير من الناس: الأولى هي (حجرة المرضيين) وهي عبارة عن حجرتين متقاربتين من الجبل بينهما ممر ضيق، ويعتقد أن من مر بينهما بسهولة فهو في عداد من يرضى عنه والداة أما إذا استعصى عليه المرور، فيهب الفقهاء إلى قراءة القرآن عليه وعلى والدته أن ترضى عليه، فيمر ويعود من حيث أتى.

أما الثانية فهي التي يطلق عليها (العروسة المسخوطة) وهي عبارة عن مغارة في آخرها يصب ماء بطيء يشبه الدموع، ويعتقد أن هناك عروسة في المنطقة مسخت في ليلة زفافها، وانطبق عليها الجبل، ومن ثم تزورها الفتيات الراغبات في الزواج وتغردن

ويصلين ويسلمن على النبي ﷺ عسى أن تمنحهن (العروس المسخوطة) عريسا في أقرب وقت!! كما أن الكثير من الأسر تطلق على ابنها البكر عبد السلام تيمنا بالولي الصالح عبد السلام بن مشيش، كما أنجزت عنه العديد من الدراسات.

### سيدي بوعبيد الشرقي

#### الملقب بأبي الجعد (وسط المغرب)

إن أول ما يلفت انتباه الزائر لمدينة أبي الجعد (أقليم خريبكة) قبة الولي الصالح سيدي بوعبيد الشرقي، بحيث تتجمع حوله أغلب الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية، ويكن له سكان المدينة تقديرا وتقديسا، لا يمكن وصفهما باعتباراه معلمة متميزة، اشتهرت بموسمها السنوي المعروف، وهو تقليد سنوي مثله مثل بقية المواسم الأخرى حيث يهب إليها الزوار من كل حدب وصوب وقد أسس الزاوية الشرقاوية في القرن العاشر الهجري محمد الشرقي واسمه الكامل هو: أبو عبد الله محمد الشرقي ويصل نسبه إلى عمر بن الخطاب واشتهر ببوعبيد الشرقي. (ولد سنة 926هـ - وتوفي سنة 1010هـ) ويرى الأستاذ أحمد بوكاري صاحب كتاب (الزاوية الشرقاوية - وزاوية أبي الجعد - دورها الاجتماعي والسياسي): «أن رغبة الشيخ محمد الشرقي في إقامة مشروعه الديني والاجتماعي، كانت تتجاوب إلى حد بعيد مع حاجيات الوسط الذي تعاملت معه ووجدت فيه... وتسير في نفس السياق التاريخي لمغرب القرن العاشر الهجري وما بعده... إن قيام الزاوية بدور المدرسة العلمية، والعمل على نشر مبادئ الإسلام بالوعظ والإرشاد، وبث تعاليم الكتاب والسنة، وإقامة مركز إشعاع فكري يستمد حيويته من المراكز العلمية الكبرى بالبلاد.. كل هذا يعتبر من أبرز إسهامات الزاوية على المستوى الحضاري، بهدف توحيد الرؤيا وإشاعة ثقافة الجماعة والإجماع: ومناهضة «ثقافة» العرف والانحراف والفرقة»<sup>15</sup>.

حظي الضريح بعناية فائقة من طرف الدولة العلوية، فقد أمر السلطان العلوي مولاي إسماعيل



وقصبة تادلة والبوادي والقرى والدواوير المجاورة...) إضافة إلى زيارة أسبوعية. وتقام خلال الموسم مجموعة من الأنشطة كالألعاب الفروسية والأغاني الشعبية المتنوعة ومختلف أنواع الرقص المتمثلة في وجود بعض الفرق الفلكلورية، فضاء يمتزج فيه ما هوروي بالترفيهي، ورواج تجاري مهم.

ويوجد ضريح آخر يحمل نفس الاسم وهو (سيدي محمد الشرقي) بمدينة المحمدية على الشاطئ الأطلسي، إنه ضريح بحري بامتياز له واجهتان، الأولى برية يتشابه من خلالها مع باقي الأضرحة، أما الثانية فبحرية تحقق له صفة التفرد عنها... ويدهي أن يكون لهذه الطبيعة أثر على الطقوس الممارسة بالضريح. إنه رجل لا تعرف له شجرة، فقد قدم من المشرق ليستقر بالمنطقة قبل أن يحل بها «أولاد فتوح» جنود السلطان محمد بن عبد الله العلوي بالي القصبة المحمدية.

وكان الولي رجلا صالحا شديد الورع قليل الاختلاط بالناس، فلما مات أقاموا له حول قبره «حوشا» وبعد مدة بني قبره قبة مزينة بالقرميد الأخضر، وأصبح مزارا تقصده وفود من النساء - وهن غالبية الزوار - طريقهن بين البيوت الشاطئية يوم الجمعة، يحملن معهن لوازم الزيارة التي تحصل عليها من باب الضريح مقابل بعض الدريهمات، ثم تدخل الضريح وتجلس بجانب الولي في خشوع وسكينة، وتضع (البركة) في الصندوق الموجود بجانب الضريح (مقدار من الدراهم قدر المستطاع). ثم تخرج منه في اتجاه (الخلوة) لأنه

بترميمه، وبني بجانبه مسجدا وحماما لا زالا قائمين إلى يومنا هذا.

لقد تناسلت الحكايات والأساطير حول بركة الولي سيدي محمد الشرقي (بوعبيد الشرقي) وحول كراماته المتعددة التي تحكي عن شفاء المرضى (صداع الرأس - أمراض الرحم...) وإغناء الفقير «وقضاء الحوائج» وتلبية الطلبات المتأرجحة بين فك السحر والصبر، وطلب الإغتناء، والزواج للعوانس، مقابل قربان يقدم، ويختلف باختلاف الفوارق الطبقية، (شمع أو عجل وأغطية من النوع الممتاز) ولا تسمع داخل الضريح إلا هذا الدعاء أو القولة المشهورة: «أسيدي محمد الشرقي أعطيني شي (شيء) نقرة (فضة) فين (أين) يغبر (يغيب) نحاسي...».

وينعت بأوصاف منها: «قنديل تادلا» و«سلطان الصالحين» و«صاحب الجمهور» و«مول النوبة والدور». وهي عناوين خيوطها مستمرة في الحاضر<sup>16</sup>.

واشتهرت زاوية سيدي محمد الشرقي بأدوار اجتماعية مهمة منها: إطعام الطعام، والإيواء، والتفريغ والعلاج وطلب الغيث، أداء الديون على أصحابها، التوسط بين القبائل (الصلح والتحكيم)<sup>17</sup>.

يقام له موسم كبير في الأسبوع الأول من شهر شتنبر من كل سنة، تحط به أفواج هائلة من الزائرين لتتعمم ببركته (من الدار البيضاء وسطا وبرايد وبني ملال وتادلة والفيق بن صالح ومراكش وخريكة وواد زم



خديج بوياء عمار بقلة السراغة

منذ قرون جثمان الولي سيدي عبد الرحمان المشهور عند العامة بـ (بولجامر). وزواره من الرجال والنساء، وطقوسه غريبة كذلك، فبعد اجتياز مرحلة ركوب الأمواج تبدأ رحلة الدخول إلى صحن الفضاء ليصادف الزائر كما منتشر هنا وهناك من معدن (الرصاص) أمام الأبواب المفتوحة، حيث النداءات تملو من كل مكان لنساء جالسات (الشوافات) قارئات الفنجان، وعندما تستسلم لإحداهن تقوم بإحضار قنينة غاز أو مجمر مضحك، حسب الموجود، وتضع قطعاً من المعدن المذكور على ملعقة فوق النار، وبعد أن يستكمل ذوبانه، تحضر إناء من الماء البارد بجانبها وتضعه بين رجلتيك، وأنت واقف، ثم ترمي فيه بقطع المعدن الملتهب، يحدث شواظاً يتصاعد منه الدخان الكثيف لتبخر به، وهذه في نظرها أنجع طرق إبطال (العكس، أو إفشال مفعول) وبعد ذلك تأخذ قطعة (المعدن) التي بردت بالماء، إذ تصبح كثيرة الثقب والفجوات، وعبر هذه الأخيرة تتم قراءة الطالع والتنبؤ بالمصير المرتقب وعادة ما يكون بزواج أو وظيفة، أو رزق، أو العكس كمصيبة قد تقع؛ وبعد أن تنتهي من عملها، يناوله الباحث عن حظه، (الفتوح) مقدار من الدراهم. أو تزوده بوصفة مكملّة تلزم صاحبها وهي إحضار «البركة» عن طريق شراء طبق من التمر أو الحليب يرمي به في البحر، أو ديك (بلدي) أسود اللون أو أحمر، يذبح على أعتاب حضرة الخلوقة أو تبخيرة وفق تركيبة معينة، أو إحضار للصفائح الورقة: منجل، فأس، سكة محراث...

لا تقضي حاجة الزائر ما لم يستحم فيها بماء البحر والخلوة هي منفذ بحري للولي على المحيط، تتشكل من مجموعة من الصخور تطل على البحر، تدخله الزائرات، وقد حملن في أيديهن (مسحات، مجامر، بخور، حليب، ثمر...) ليبدأ الزائر في ممارسة الطقوس الأكثر غرابة بحيث يجلسن القرفصاء بانتظار أن تأتي تلك الموجات الصغيرة، فالعرف يقضي بأن تستحم في سبع موجات من البحر وتحمل خلال هذه العملية الماء يناء حديدي، بينما تقوم رفيقتها بإفراغ كؤوس من الحليب، ورمي الثمر بجانبها.

وبعد أن يتم الاستحمام ترمي ما تلبسه من الملابس الداخلية قائلة «تابعني خليتها في هاذ الشيء مشيرة إلى إسم الملابس الذي رمته، ثم تأخذ موقداً تقليدياً صغيراً (مجمر) به فحم مشتعل وبعض البخور فتكسره خلفها دون أن تلتفت بعد أن تلبس ثيابها ولا يطل كل ما قامت به<sup>18</sup> والأمل دائماً في بركة الوالي وعليهن الانتظار<sup>19</sup>».

والاعتقاد السائد أن الولي يفسخ كل ما يمكن أن يكون مصنوعاً من قبل السحرا «النحس، سوء الحظ، الحسد (التابعة)». ومن الأولياء كذلك نذكر سيدي عبد الرحمن، العائم وسط الأمواج على المحيط الأطلسي في الساحل الجنوبي لمدينة الدار البيضاء الممتد عبر رمال عين الذئاب، فوق مجموعة صخرية عتيقة البنية، يظهر عن بعد تجمع من البيوت الحجرية البيضاء تتوسطها قبة خضراء شاهقة حيث يرقد



### سيدي أحمد وموسى ولي الجنوب المغربي الكبير

حسب ما ورد في كتاب (إليغ قديما وحديثا) لمحمد المختار السوسي<sup>19</sup> أن هذا الوالي السوسي ولد سنة 53 هـ وتوفي سنة 971 هـ. فاجتته نفحة صوفية على يد بعض صوفية عصره في بلده، فغادر مسقط رأسه، وساح في المعمور شرقا وغربا. وغامر في القفار، واقتحم الأخطار وخاض المعالم والمجاهل، فلم يدع شيئا مذكورا إلا زاره، فألقى عصاه في النهاية في سوس (جنوب المغرب) واستقر في (تازروالت) بسوس. بصفة نهائية في زاويته المشهورة إلى الآن، إلى أن توفي ودفن قريبا، وعلى مشهده قبة عظيمة تقام حولها ثلاثة مواسم في كل سنة، ويقصده الزوار بكثرة من مناطق سوس، وباقي جهات المغرب، وخصوصا في فترة المواسم طلبا للتبرك والعلاج من الأمراض، ويحظى بتقدير وتقدير من طرف أهل سوس. ويذكر (باسكون) أن إفراطه في الزهد أذهل معاصريه حيث وصفه بولي الجنوب المغربي. بنى حظوته الرمزية لدى الناس استنادا إلى إيمانه الصادق، مثلما بناها اعتمادا على حكاية تتضمن حقيقة لعدد لا يحصى من الكرامات، حيث إن جماعة من العلماء تحدثه ببلاط بغداد أن يثبت مقدرة الروحية، فضرب بقدمه ضربة فإذا بشجرة (أركان) - ذلك الشجر الزيتي المستوطن الذي ينمو جنوب غرب المغرب - تلتصب واقفة وسط معارضيه<sup>11</sup>. وأن تقسم باسمه معناه تقوم بعمل مربع<sup>20</sup>.

ويعرف أتباعه (بأولاد أحمد وموسى) بالألعاب البهلوانية والذين ينتظمون في الحلقات والساحات العمومية بمختلف المدن المغربية وفي ملاعب السيرك عبر العالم حيث أحرزوا الشهرة والإعجاب.

إزاء استحالة متابعة طقوس وممارسات شعبية داخل الأضرحة وفضاءاتها الكثيرة في المغرب كما ذكرنا فإننا حاولنا في هذه الدراسة أن نركز على بعضها لما عرف عنها من معتقدات غريبة تثير فضول الإنسان. ولا بد من الإشارة أن هناك أولياء وقديسو اليهود في بعض مدن وقرى المغرب وهو ما يؤكد على تعايش هذه الطائفة في المغرب منذ آلاف السنين. لعل أشهر أوليائهم (ربي عمران) بأسجن قرب مدينة وزان،



يجتمع في الخلوة الغريب والمثير، وأغلب المتواجدين من النساء، وقد تجد بعض الرجال صحبة بناتهم والديكة في أيديهن يناولنها الرجل المختص، الذي يطالب المرأة بالالتفات إلى الأمام مع إعطاء ظهرها للبحر ويقوم هو بتمرير الديك بين مختلف أجزاء جسمها، بدءا من الرأس ثم الكتفين والإبطيين والخصر والأرجل ثم يقوم بذبح (القربان) وبعد أن يترك الديك (يتركل) يناول الفتاة السكين ملطخا بالدماء، وهي على وضعيتها لا تتغير، ويطلب منها أن تمسحه بذراعها، ثم يمرره على باقي جسمها، وبعد أن تدوسه بقدميها، تمنح للسيد (الذباح) (الفتوح) مقدار من الدراهم، ثم تذهب لحالها شريطة أن لا تلتفت إلى الوراء، وهي تمشي حافية القادمين وحذاؤها في يدها.

وأحيانا قد يطلب من الزائرة الاغتسال بماء الخلوة الذي ينساب عبر قادوس نحو البحر والقصد من هذا هو: «أن التابعة دأها البحر». أي أن سوء الحظ قد غاب في البحر وانتهى. «فالخلوة» ذات بركة إذا، واللاجئون إليها كثيرون، يحملون إليها مشاكلهم وهمومهم، من مختلف مناطق المغرب، ومنهم ذوو مراكز هامة في المجتمع كما يؤكد على ذلك خادم الخلوة. الدجاج المذبوح والمعلق على جدار باب الضريح أو ملقى في أحد الزوايا المهمة يجهل مصيرها؟

عشر (11) وتضم مدينة الصويرة (جنوب المغرب) وحدها (23)، والدار البيضاء (18) وليا، وهكذا. وتبعاً للتقاليد اليهودي فإن عددا كبيرا من هؤلاء الأولياء حاخامات أو أحبار كانوا رسلا متجولين ينطلقون من القدس أو طبرية أو صفد أو حبرون، يجمعون العطايا الخاصة بمهامهم أو المساهمة في نشر المعارف اليهودية، خصوصا نشر الأفكار عن طريق التعليم أو الوعظ وتوزيع الكتب التي كانت تطبع في البلدة التي كانوا يمرون بها. وكانت الجماعات اليهودية المغربية تخص الحبر الرسول باحترام وتقدير كبيرين لاعتقادها في قدرته الخارقة على صنع المعجزات بالإضافة لاعتقادها أنه مفروض من الأرض المقدسة!!<sup>21</sup>.

يقصده الزوار اليهود من جميع أنحاء العالم ويقام موسمه (الهيلولا) وهو نوع من الطقوس الاحتفالية، دينية ودنيوية في الوقت نفسه. ومن الملاحظ أن عدد أولياء اليهود بالمغرب يصل حسب كتاب (ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب) لحاييم الزعفراني وترجمه إلى اللغة العربية الدكتور أحمد شحلان) إلى (612) ولي موزعون على جميع جهات المغرب، وتختص جهة الساحل الأطلسي (طنجة - أكادير) بمائة وإثنين (102) ثم منطقة الأطلس الكبير بمائتين وأربعة عشر وليا (214) والجنوب الشرقي بإثنين وأربعين (42) والأطلس الصغير وسوس بثلاثة وأربعين (43)، وجهة درعة - صافرو بإثنين وثلاثين (32) والشمال الشرقي بثمانين وعشرين (28) المنطقة المتوسطة بإحدى

- 11 - انظر مجلة (المناهل) المغربية / عدد 35 / 1986 م ص: 98/99 (أزمور مولاي بوشعيب.. من خلال التاريخ المحلي والدولي للمغرب).
- 12 - باختصار من صحيفة (الاتحاد الاشتراكي) / عدد: 23 / 24 يونيو 2007 م.
- 13 - نقلا عن صحيفة (الناس) عدد: 2 يناير 2007 م / ص: 16 (استطلاع بقلم مصطفى يتسليمان)
- 14 - انظر كتاب (النبوع المغربي) / ص: 160 / 161 / الطبعة الثالثة / 1975 م / بيروت - لبنان.
- 15 - الجزء الثاني / ص: 5.
- 16 - نفس المرجع / ص: 14.
- 17 - نفس المرجع / ص: 15-16-17-18-19-20-21-22 (فقد ورد ذلك مفصلا).
- 18 - انظر الاستطلاع الذي نشرته صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 7 / 8 نوفمبر 1998 م / ص: 5 من إنجاز مريم جراف.
- 19 - ص: 19.
- 20 - مرجع سابق.
- 21 - انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (الاتحاد الاشتراكي) عدد: 29 يناير 2000 م / ص: 8 (أولياء اليهود المغاربة. من هم؟ إعداد: عبد الله بلعباس).

- 1 - انظر صحيفة (العلم) عدد: 20 نوفمبر 2007 م / ص: 5 (الحضور الديني في العادات والتقاليد المغربية).
- 2 - انظر صحيفة الأحداث المغربية عدد: 26 / 27 يونيو 1999 م / ص: 5.
- 3 - الدكتور عباس الجراري / مرجع سابق.
- 4 - انظر ما كتبه عن (الأساطير والمعتقدات بالمغرب) نقلا عن صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 31 أكتوبر 1998 م ص: 4.
- 5 - انظر موضوع (علاقة الطقوس بالمجال المقدس) لعبد الغني منديب / في صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 26 - 27 يونيو 1999 م / ص: 4.
- 6 - انظر موضوعه الخرافة في المغرب: تحليل سوسيولوجي للظاهرة / صحيفة "الأحداث المغربية" / عدد: 31 أكتوبر 1998 م / ص: 4.
- 7 - (انظر دارسته عن المجتمع التقليدي بفاس) في مجلة (المناهل) المغربية / عدد: 12 / يوليو 1978 م / ص: 98.
- 8 - انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 7 - 8 / 1998 م / ص: 4.
- 9 - مرجع سابق.
- 10 - انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (العلم) عدد: 22 يوليو 2004 م ص: 6 (استطلاع عن موسم مولاي عبد الله أمغار) إنجاز: محمد الماطي.

\* الصور من الكاتب.



حنة عريس

## يوم فرح الغناء الشعبي في شمال فلسطين

أ. نوال الحداد - كاتبة من فلسطين

الغناء الشعبي: لون جميل من التراث الأصيل، ارتبط بالحضارة الإنسانية وتناقلته الأجيال عبر العصور.

فهو بحق دلالة مجد، وعراقة شعب، يستحق منا أن نبينه، ونجليه، كي لا يلى في خضم الحياة العصرية، وتقلباتها، واللهات وراء محدثاتها، على الرغم من أن هذه الطقوس اندثرت، وطوتها الأيام، إلا أنها لم تطوى من الوجدان عبق المرى، وذكريات الطفولة عالقة في الذهن، وجعبي تفيض بعبق كالمهم الأصيل، وتطوف الروح في مراتبهم العتيقة الوضاعة بنقاها من لفضح التحضر الذي أهدر بهاء الماضي، وحل الصخب والضجيج محل الهدوء.

عندما يأسر الكلام الجميل، تلايبب الذاكرة ويرسخ في الحنايا وقعه، وتستلذ الروح بأفق صفائه، وبراقه الشجن عند سماعه، والمؤسف ان هذه الأغاني الثرية بالأصالة، لم نعد نسمعها في الأفراح، ولا يعرف الجيل الناشئ عنها شيئاً، أتمنى استردادها وترديدها في الأعراس.

طالما تغنت حناجر الأجداد بعبارات هادفة من واقع عيشهم، فجسدوا مشاعرهم، وتطلعاتهم وأمالهم، وارتباطهم بالمكان والزمان، وما يحيط بهم من أقوال بديعة، وسجية نقية بما جال في خواطرهم، ووافق طبعهم، فقد غرست أغانيهم في النفوس العزة والرفعة، ودفعت بالهمم والشيم النبيلة، لتسمو بها الروح، وتتألق في صفوة الأنس والجمال.

وبأمانة وصدق سأضع بين أيديكم بعضاً بسيطاً من الأغاني الشعبية التي قيلت في يوم فرح، أمانة وتوثيق منقولة من مصادرها الحية والتي يعود الفضل فيها لوالدي الغالية أطال الله بعمرها، علماً أن هذا اللون خاص بأغاني النساء.

وفصل كل جزء من مراحل الاحتفال بالزفاف، وما يختص به من أغاني وزغاريد (مهااة)، إذ كان الزفاف في الماضي يستمر عدة أيام وليالي، بدءاً من التعاليل، وسهرة حناو (وداع)، وحمام عريس، وزفة عريس، وصمدة عرسان، وفاردة، وصباحية.

وغرضي من هذا البحث بعد توفيق من الله يتضمن هدفين الأول: اصطحابكم إلى روض فرح وانسراح، يدغدغ الروح بزهو وإحساس جميل، لعلني أروح به عن همومكم، ويلامس نفوسكم ببهجة وسرور، والأسمى في ذلك وصولك يا بني، ويا بنيتي الفضلاء إلى حياض العفة، والحلال المقدس، بمظلة الشرع المتوج بالمودة والرحمة (الزواج)، والانتظار الطويل والحاني للأمهات والآباء، لتلك اللحظة المعقود عليها آمالهم وأحلامهم التي كبرت مع مسيرة خطواتكم يوماً بعد يوم، وسنة بعد سنة، حتى حان موعد القطاف، ولاح بقطوف فرح، ولحظة تحقق فيها الأمنيات، واللافت للنظر في

حياتنا اليومية أنه كلما دعاك شخص لزيارته، أو قدم لك الضيافة تلقائياً ترد عليه ان شاء الله بالأفراح.

وهدي في الآخر هو صون هذا التآلق التراثي البديع وانعاشه من غبار السنين، ونقله إليكم كما تلقيته، ولم أدخل عليه شيئاً مني، عشقي وولائي واتمائي المنسوج في الروح، للوطن والأرض التي ربتني، أرض فلسطين الأبية، أرض الصمود وأهلها المرباطين في وجه الاحتلال، وإحياء جانب من موروثهم المشرق، فهو تحفة الأجداد الخالدة، ودرة العبارات، وأخيراً أتضرع إلى الله أن يتغمدهم جميعاً بأوسع رحمته، ويغفر لهم.

ارتأيت أن لأحصر اسم العريس، أو العروس، باسم معين، ووجدت ارتياحاً في اختيار اسم (الغالي)، (الغالية) بحكم غلاوة الأبناء على ذويهم، وكما يقال: ليس هناك أغلى من الضنى.

قيلت هذه الأغاني في الأعراس، ببلدي الحبيبة عرابية<sup>1</sup>، أتحتف النفوس، ونقش السرور في الوجدان، وشغف الفؤاد وهام بالبهجة عند سماعها، وتمايلت الأزقة، والحواري والطرقات، من وقع صداها، والبيوت العامرة بشذى الحب والعطاء، للروابط التكافلية بين الناس، وتربع العز على مصاطب هذه الأرض الطيبة، غلاوة تشد وثاق الروح فداءً ووفاءً لها، فهي الأم الرؤوم، وحضن كل مكلم، والدرة الغالية على كل من وطئ ترابها واشتم عبيرها رغم انف المعتدي أرض الماضي، والحاضر، والمستقبل، أرض الرباط والبطولات الخالدة.

ستبقى جذوة الأمل المشتعلة في قلوبنا، ولن تهدأ نيرانها، حتى تعقد رايات النصر، بإذن الله، على قبتك المباركة، وقببك الزاهية، وشواطئك الدافئة، وجبالك الشامخة، ووديانك الراسية، وبياراتك العاطرة، فلسطين الغالية الصامدة بأهلها البواسل بوجه الاحتلال الغاشم.

سنعود اليك يوماً ونغني معاً، (زلوا زلوا زلينا مازلينا \*\*\* والسعد عاود لينا وامشوا يا نزال).



## التعاليل

عندهم مثل يقال «قومي تعاللي، وإرخي الجدايل»، ما يدل على التجلي، والسرور المنتظر، ولعله في نظري ما يعلمون به أنفسهم من طيب الكلام والشجون الذي يسكن انتظارهم لهذه اللحظة، فيمسحون عناء الأيام، وكد السنين، وقد تحقق حلمهم بفلات عبادهم، وهناك رأي لطيف من الاستاذ يوسف عبيد بمصطلح التعاليل: أي تعال ليلاً.

مع إقبال الليل، وسدول أستاره، ونسماته العليقة، تتسلل إلى المسامع رنة طبلية، وأهزوجة فرح إيذانا باستقبال الأهل والخلان والجيران، والأجمل في تلك الاحتفالات أن كل شخص من أهل البلدة مدعو للمشاركة، يالها من روابط عميقة، ومحبة عظيمة تفوق الوصف تربط الناس بعضهم ببعض.

تغني إحداهن وهي جالسة، والأخرى تدق على الطبلية (الدريكة)، وتردد الأخرى الأغاني خلفها مع السحجة القوية، إذ يردد كل شطر مرتين، كما أن إيقاع الطبلية على نغمتين من الإيقاع: البطيء، والسريع، وكل إيقاع يختص بأغان معينة، حسب لحنها.

### 1 - أغاني:

اللي فرح لينا يجي ويهينا

يلاقي الغالي بعدل بالمينا

اللي فرح لينا يجي عباب الدار

يلاقي الغالي بعدل بالعقال

اللي فرح لينا يجيب عباب البيت

يلاقي الغالي بعطر بالجوكيت

شجرة الفلفل<sup>2</sup> دويها اللي هدولت

والحمد لله يا الميمة كنت

شجرة الفلفل دويها اللي مالت

والحمد لله يا ميمتي نالت

\*\*\*

يا فرحتي من المطال العمر اثنيها

يا فرحة للغالي اليوم تاتواها<sup>2</sup>

## حمامية دورجت بين البساتين

تدرج وتخرج على عشب يواريه

طاحوا شباب الغوا يتقنصوا اليها

ما صاها إلا الغالي والكل فرحان

حمامية دورجت بين البصل الاخضر

تدرج وتخرج على عشب يواريه

طاحوا<sup>3</sup> شباب الغوا يتقنصوا اليها

ما صاها إلا الغالي والكل يتفكر

وكلما دخلت امرأة لبيت العريس تقف على المدخل، وتهاهي أو تزغرد أو (تزق) وهي كلمة يتداولونها في البلدة. تزغرد بصوتها مهنئة لأم العريس، أو أخته، أو إحدى قريباته، وتقول:

أي - يا أم العريس الله يهنيك

أي - وأنا جاي اهنيك

أي - ولقيتك فرحانة

أي - الله يتممها عليك

وترد عليها أم العريس

أي - مرحبا يا ضيوف كن ضفتونا

أي - واخضرت الدنيا وانستونا

أي - وعقبال نحيكم كما جيتونا

ومن الأغاني:

الحمد لله يا ندوريتنا<sup>4</sup> أوفيناها

والورقة البيضاء بأيدينا سحباها

والورقة السوداء أخذها اللي تمناها

يا دار أهلي يا محلا الرقصة جواها

وتمنت يا الميمة وري جاب دعاها

يا دار أهلي يا ريت فرحكم دومي

حس الغنائي واقعدتني من النوم

يا دار أهلي يا ريت فرحكم دايم

حس الغنائي واقعدتني وأنا نايم

يا بي الغالي لينا بالعجل لينا

هاي البلاد بلادك وغيرك ما حكم بينا  
لولاك ويا الغالي وانت أعز من أهلي

لا جيت انا ولا هزيت لك ضهري

وهناك من تهاهي (تزغق) لابنتها أو قريبتها عند  
ادائها لرقصة وغنوة تمرح بها، وتجل الأهل، فتقول :

أي - يا بنت الصدى والندى

أي - يا بنت ساس الحيط وأعلى من البنا

أي - وان كان بيك ابو الغالي نيا لك

أي - يا يذبح ويسلخ بسنينات الغلا

أو :

أي - واحنا (اسم العيلة) من حق وحقيق

أي - يا شرشنا باحش بالأرض الغميق

أي - حلف علينا ابو الغالي ما تلبس الا رقيق

أي - وندعس على رقاب العدا ونجعلها طريق

واختيار الزغرودة المناسبة، وفق وضع الست مثلاً

إذا كانت الست متزوجة وفي غربة، يقال :

أي - واحنا تغربنا وياها الناس

أي - واحنا ان تغربنا نرفع الراس

أي - واحنا تغربنا عا سيط<sup>5</sup> أهلنا

أي - يا سيط أهلنا قلط الجبال العواص

وللحامل :

أي - كل سنة بالتين

أي - وانت على ايديكي بنين

أي - يا سيدو يدق له الحلقه

أي - وييه يجيب له السرير

وإذا خاطبة :

أي - فتح الورد فتح

أي - فتح على الكلية

أي - يا أصيلة يا مصنصلة

أي - يا كنتة (اسم العائلة)

أغاني :

عل الهاما عل الهاما

سلم زريف الكاما<sup>6</sup> (القامة)

سلم علينا وراح

يا نجيمه المصباح

كل العرسان ملاح

الغالي قمر قداما.

لأطلعك من يمك وانزلك من يمك

تكبر وتضاك لا مك يا الغالي يا كيفاوي<sup>7</sup>

لأطلعك عليه وأنزلك عليه

عروس شلبية للغالي يا كيفاوي

يا ويل ويلى قهوته وانا شربت من قهوته

أبو الغالي وخلفته غزو عا ابو سيال

يا ويل ويلى نسّم هوا ديرتنا نسّم

أبو الغالي يوم تبسم وزير بالسرايا

\*\*\*

غنوا لي تلبق لي الغنائي

وانا بنت الحمايل والرجال

وانا بي أبو الغالي تعرفونه

سخي الكف وذباح الحيال<sup>8</sup>

يسخي بالحاييل ويذبح انه

ويطعمه لسعدات الرجال

يصل نص الدرب ويرجع يقولي

شو بتريدي يا ابوي يا دلاي

بريد سلامتك مع طول عمرك

واعيش ببيتك طول الزمان

غنوا لي تارقص لكم غيه

وأصلي ميثوت وأهلي العرايية

غنوا لي قبل تقولوا فزه

يسلموا اولادي وأضل أنا بعزي



زفة عريس على الفرس

وايو الغالي يا بحرة كبيرة	فيها شباب الغوا للعرز مطلوقة
والبحرة حايطها مدينة	عبرت جوالقيت القهوة مدقوقة
لولا البحرة ما صرن المراكب	لذيت بعيني لقيت خيولي مربوطة
ولا رحن الهدايا ولا جيني	يا بني الغالي سند دارنا التحتا
جينا داركهم يا أحباب جينا	فيها شباب الغوا للعرز منطلقة
مبارك فرحك مردوا علينا	عبرت جوالقيت القهوة مندقة
***	ذيت بعين لقيت خيولي مرتبطة
صلوا عا النبي يا حاضرين	***
صلاة النبي تشرح قلب الحزين	عاليش يا ابوزيد <sup>11</sup> عاليش يا ابوزيد
الله معنا ومع الصابرين	لعب الامارة هيك لعب الامارة هيك
نويننا الفرح ويا رب تعين	بعرسك يا الغالي لأرقص واغني هيك
يا خضر <sup>9</sup> الاخضر لية على لية	يا طبيعة الخائن حمرة عقيقية
بحفظ الله يا كل الغريبة	سيطك يا ابوالغالي سيط الهالاية
يا خضر الاخضر يا محلا ليا	لاقتي يا غالية حلوة وشلبية
يسلمها الغالي يا شمعة خيات	عافاك يا بي يا مسدر <sup>12</sup> المية
يا خضر الاخضر ويا بي عرايل <sup>10</sup>	يا طبيعة الخائن حمرة ملا الفنجان
تحفظ الغالي ابوالخضر النحيل	سيطك يا ابوالغالي قلط <sup>13</sup> جبل عمان
***	لاقتي يا غالية تلعب بها الذهبان
يا بني الغالي سند دارنا الفوقية	عافاك يا بي يا مسدر العريان

يا طبيعة الخاتم حمرة ملمسة

سيطك يا ابو الغالي قلط الرواسي

لاقت يا غالية تلعب باللاماس

عافاك يا بي يا مسدر النابس

وقد ترقص إثنان من النساء وترددان أغنية مثل :

اه يا ويلا ثنتين بنتين

اه يا ويلا على العين بملين

اه يا ويلا ثنتين عربيات

اه يا ويلا يا الغالي لاقهن

اه يا ويلا واذبح وعشيهن

اه يا ويلا وحرير وكسيهن

اه يا ويلا الغالي نزل عا السوق

اه يا ويلا ونسيت انا اوصيه

اه يا ويلا عا بدلة الخمري

اه يا ويلا يا لبسة الخمري

اه يا ويلا حيرتيني بأمرى .

\*\*\*

طاب الكيف تعلمنا على طاب الكيف

ها الموجه يا الغالي عا جنبه سيف

واطلعنا عل العلامي يا دلاي

كار<sup>14</sup> ابوي واخواني بنجي الظيف

واطلعنا عل العلامي بالدريك

الله يجير ابو الغالي يوم يحكي

واطلعنا عل العلامي بنقر الكف

الله يجير أبو الغالي يا راس الصف

واطلعنا عل العلامي بها الملبوس

الله يجيرك يا الغالي عند العروس

الله يجيرك يا الغالي يا ابو بدلة اشكال الوان

كل المال فدا عمرك خذ البنت العال العال

الله يجيرك يا الغالي يا ابو بدلة شاريها

كل المال فدا عمرك خذ البنت اللي هاويها

2 - فقرة الدبكة :

تأخذ كل سيدة بيد الأخرى من الكوع، ويقفن  
بشكل حلقة، وعادة تقول الأغاني اثنان، والبقية يرددن  
خلفهما بمصاحبة إيقاع الطبل، وغالباً المجموعة تردد  
الشرط المكرر من الأغنية، والتمايل مع ضرب الأرجل  
على الأرض بخفة ورشاقة :

يا أبو شعور مسرحة فوق الهدوم

من يوم فرقة حباي هجرت النوم

من يوم فرقة حباي قلبي ذاب

ودمعي بلل ثيابي على الخد يعوم

يبر الغري بودي بدو وردة

بتطرز بالمخدة مشان النوم

ويبر الغري بنادي عا سعاد

بتطرز بالوسادة مشان النوم

يبر الشعفور<sup>15</sup> نياك ما اهدا بالك

حشت الورد من حالك وانا المحروم

جينك سرية صبايا أهلاً فيهن

ريت السعد يباريهن عا دايم دوم

\*\*\*

ريظ يا أبو شوره<sup>16</sup> يا هويدي

ريظ يا أبو شوره يا عيني اه

بحضين الغندوره يا الغالي نام

بحضين الغندوره يا هويدي

ريظ يا أبو شبرية يا هويدي

ريظ يا أبو شبرية يا عيني اه

بحضين الشلبية يا الغالي نام

بحضين الشلبية يا عيني اه

ريظ يا أبو بارودة يا هويدي

ريظ يا أبو بارودة يا عيني اه



بحضين ام الخدود يا الغالي نام

بحضين ام الخدود يا عيني اه

اه يا ابن الهودي يا عيني اه

مثل ما قالك قولي يا عيني اه

ومسيك بالخير يا اللي ما حدا مساك

اه يا ابن الهودي يا عيني اه

بعدك على عهدنا واللي حدا قساك

اه يا ابن الهودي يا عيني اه

عا الشام خذني معك ولا تخليني

لا اختك حنونة ولا امك تسليني

عا الشام خذني معك بوكل دقه

بصبر على الجور ما بصبر على الفرقة

\*\*\*

هية ولية يا غزال المية

على العين يا أبو طاسة مجلية

إسمي واسمك لا كتب بدفتر

وان غاب عني لا كتب بطلحية<sup>17</sup>

يا ميخذ الزينات وسع دارك

وافتح ليهن شباك للغريبة

رجلي ورجلك للشرع طلقني

لا بارك الله في جيزة الغصبية

يا أبو الثلاث دقات قالوا عنك

يا أبو الثلاث دقات قالوا عنك

يا أبو الثلاث دقات قالوا الناس

وايش طوعك يا زين كنت عاص

لو انك من ديني وعليك حراسي

لناخذك بالسيف والغصبية

يا أبو الثلاث دقات باطل باطل

وايش طوعك يا زين تاخذ عاطل

لو انك من ديني وعليك نواطر

لناخذك بالسيف والغصبية

وفي آخر السهرة تخصص فقرة (رقصة الأباريق)،  
على إيقاع الطبلية، لا يكاد بيت في تلك الأيام يخلو من  
أباريق الفخار، ومنها الأباريق الملونة المخصصة للأفراح،  
وبما يمليه الواجب على كل سيدة تجاه أم العريس، على  
أن تحضر إبريقاً مزيناً بالورد، وأغصان الشجر، مما يتوفر  
في بيتها، وفي وسط الورد تغرز شمعة، ويصطفق وراء  
بعضهن بعضاً، بشكل حلقة دائرية، ويشعلن الشمع،  
والأباريق تعلو رؤوسهن كأنهن أقمار تدور في هالة  
العبير الفواح من انصهار الشمع وطيب الورد وشذى  
الأغصان، ويرددن الأغاني، مثل:

مرحبا يا ابريق يا هلا يا ابريق

بنجح يا الغالي وعقبال كل صديق

مرحبا يا ابريق يا ابريق الخير

نزل ابو الغالي يكسي للعلية

مرحبا يا ابريق يا مشنشل ليرات

نزل ابو الغالي يكسي للباشات

مرحبا يا ابريق يا ابريق الحاييص<sup>18</sup>

نزل ابو الغالي يكسي للعرايس

مرحبا يا ابريق يا مشنشل شمع

نزل ابو الغالي يكسي للربع

3 - ليلة الحناء للعروس:

تقام عادة هذه الحفلة في بيت أهل العروس مع  
الترتيب مع أهل العريس، وتجهز أم العريس الحناء  
على سدر دائري، ويزين بالورد والشموع، وسُرر  
حناء، والتحلايه،، وعندما تبدأ النساء بالغناء تتجلى  
العروس بنظرة هنية، وابتسامه بهية، تتلألأ بزینتها  
وحلتها، كقطعة من القمر، وتتراقص الزينة من حولها  
معلنة الحسن والجمال .

ومن أغاني هذه الليلة:

ها المصودة بنت امير بنت امير

سيط أهلها من أرض الشام لجنين

ها المصمودة بنت امير العرب

سيط أهلها من ارض الشام لحلب

ها المصمودة بنت امير العربان

سيط أهلها من ارض الشام لعمان

وهنا تشاهد أجمل منافسة حماسية بين أهل العريس وأهل العروس، وما يقال من الأغاني والزغاريد، فتقف العروس بحياء جميل وجبهة وضاءة لتحية قريبات العريس، ويترك عادة أهل العروس المجال لأهل العريس بعد الترحاب بهن وجلو سهن في المقدمة، حتى يرددن أغانيهن الجميلة :

تهاهي أم العريس، أو إحدى قريباته فتقول :

أي - ياريتك على الغالي مباركة

أي - يا سبع ثمن بركات

أي - كما تبارك محمد

أي - على جبل عرفات

\*\*\*

أي - يا ما أخذت لك يا شاطر

أي - لا صفرا ولا معلولة

أي - إلا قميح مغربل

أي - خاص من بنات الحمولة

تهاهي ام العروس :

أي - واحنا الأصايل واحنا الأصول

أي - واحنا المراسي جوا البحور

أي - يا مين يناسبنا ويؤخذ منا

أي - وتصبح الجواد عنا تقول

4 - أغاني أهل العريس :

صارت منا صارت من كناينا

صار السعد يدرج عا حمايلنا

بقت ليهم صارت لنا المزيونة

صار السعد يدرج على الحمولة

بقت ليهم صارت لنا الأصيلة

صار السعد يدرج على العيلة

بقت ليهم صارت لنا ام الجدائل

صار السعد يدرج على الحمايل

\*\*\*

صحن المشمس لا تكبش

دور عا صحن التفاح

الغالي لا تؤخذ حيا الله

دور على الملاح

صحن المشمس لا تكبش

دور عا صحن الفقوس

الغالي لا تؤخذ حيا الله

دور عا ابو العروس

صحن المشمس لا تكبش

دور عا صحن الخيار

الغالي لا تؤخذ حيا الله

دور على العم والخال

هذه أغاني تردد عند تلبيس العريس الشبكة، أو (التلبيسة) من الذهب للعروس :

يا عقيد اللولو يا غالية

يا عقيد اللولو يا هي

طولك عا طولك يا الغالي

طولك عا طولك يا هي

يا حطة بلابل يا غالية

يا حطة بلابل يا هي

غيرك ما هو قابل يا الغالي

غيرك ما هو قابل يا هي

يا ساعة بايدينا يا غالية

يا ساعة بايدينا يا هي



يريق العرسان : ابريق ماء تحمله عادة أم العريس وتسقي منه العروسين ، ثم تضرب أو ( تحق ) رأسيهما ببعض دقة خفيفة ، إعلنا عن بدء الذلفة والشرابة بينهما .

سبل عيونى ومد ايده يحنونى

سبل عيونى ومد ايده يحنونى

خصره رقيق وبالمنديل يلقونى

خصر رقيق وبالمنديل يلقونى

يا ريت من فرق ضعوني عن ضعوني

يلى بكاس العمى وأهلى يقودونى

يا الالهى<sup>19</sup> يا الالهى هيبلى مخداتى

واطلعي بره وناديلي عارفتانى

يا الالهى يا الالهى هيبلى مناديلي

واطلعي بره وناديلي على جيلي

يا الالهى يا الالهى هيبلى مشط راسي

والليلت عندك ويكره من الصبح ماشي

ولا تطلعي من ييويتي يا معدلاتي

يا مركنت ذبال ييوتي عامصطبتي

تفاح بالسوق ياشاري تعال اشترى

وانا رماني الهوا واصبحت انا المبتلي

مبروكتة علينا يا غالية

مبروكتة علينا يا هي

طاحت تاتلبس ست العرايس

طاحت تاتلبس يا هي

ساعى والمحبس لبس يا الغالي

ساعى والمحبس يا هي

مفتاح السيارة يا غالية

مفتاح السيارة بسرعى يلا

ساعى واسواره لبس يا الغالي

ساعى واسواره بسرعى يلا

وتردد التراويد في النصف الثاني من السهرة، بعد أن توزع السهرية والحنا على المدعوات، الها أغاني للعروس التي ستترك بيت الأهل، فتجد الجميع خاصة أم العروس التي تتألم على فراق ابنتها، وتنظر إليها برقة وحنان فتبكي المأق، وتسكب العبرات :

خيي يا غالية ودعي من يمك

ودي سلامك مع اولاد عمك

خيي يا غالية ودعي من حالك

ودي سلامك مع اولاد خالك

خيي يا غالية ودعي رفقاتك

والله لأودعهن وأنا راكب

يا دمع عيني على الحدود ساكب

والليلت حناك يا غالية

والليلت حناك يا هي

ما نعود نراك يا غالية

ما نعود نراك يا هي

ومن سلاليلنا يا غالية

من سلاليلنا يا هي

سألني عنا ان رحلتي

سألني عنا يا هي

\*\*\*

وانا رماني الهوا على مصاطبهم

ظليت ادور على الاجواد لنا سبهم

وانا رماني الهوا على علاليهم

ظليت ادور على الاجواد لا القيهم

يمم محلى الحبايب محلى طلتهم

يمم روي العزيزه ما تفارقهم

يا أهل الغريبه طلو عا غريبتكم

وان قصرت خيلكم شدو مروتكم

كنك غريبه وهيلي من الدمع هيله

من العيد للعيد تا يطلو عليك ليله

ولا تطلعي عا السلالم والهوا غربي

لا تطلعي يا مليحة تشعي قلبي

ولا تطلعي عا السلالم والهوا شرقه

ما يجرح القلب غير الجور والفرقه

5 - الزفة :

وهي زفة تقام للعريس، ويتخللها فقرات التجمع في بيت أهل العريس من وقت الضحى، وفقرة حمام العريس عند أصدقائه، ثم زفة العريس على الخيل، ثم فقرة وليمة الغداء، ثم الاستعداد للفارده .

أكد أجزم بأنه من أجمل أيام الزفاف مهرجان حافل تكافلي يضم الأهل والخلان، بمشاركة فعلية، ووقفة جميلة، ودندنة أهازيج أصيلة تراقص المكان من الشجر والحجر والحيطان والطرق .

تتجمع النساء في بيت أهل العريس من وقت الضحى بالغناء وإيقاع الطبل المصاحب، لإعداد الطعام للغداء، وتجد في فناء البيت من تعد سيفاً مشكلاً بأغصان الأشجار والورود، للرقص به أمام العريس وفي زاويه أخرى من تجهز الشمسية وتزينها، وتخيظ ما يحلو لها من الشرائط المزركشة، وقلائد الذهب والورد للعريس الغالي، ليحملها عند ركوبه على الفرس المزينة بالمناديل الرقيقة الملونة على رقبتها، وهناك من تجهز الملح، وحبات التوفي، والملبس، لينثر على العريس عند خروجه من الحمام اعتقاداً ببرد الحسد عنه، وتفرح

الصغار، ويهجتهم عند تلقفهم للحلوى .

وكلما دخلت امرأة مهننة لأم العريس والبسمة لا تفارق الوجوه فإنها تهاهي لها قائلة :

أي - وأنا بغني واللي زمان ما غنيت

أي - وأنا بغني كرامة لأهل البيت

أي - وحياة مكة وزمزم والحرم والبيت

أي - لولا عز القرابة لا جيت لا غنيت

فيرددن في بداية الزفة :

يا شجار الريحان ويا شجارية

يا شجار الريحان عا مين مهدول<sup>20</sup>

مهدول على الغالي ونايم بضله

نايم ولا يدري بنقش العرايس

نقش العرايس عنه بعيدة

بلاد بعيدة عا الغالي قريبة

يا شجار الريحان مهدول على المية

يا الغالي اجوز يا فرحة الكلية

يا شجار الريحان مهدول على كمة

يا الغالي اجوز يا فرحتك يا امم

يا شجار الريحان مهدول على ساكوه<sup>21</sup>

يا الغالي اجوز يا فرحتك يا ابوه

يا شجار الريحان مهدول على تحت

يا الغالي اجوز يا فرحتك يا اخت

\*\*\*

يا طالعة من عتبة البستان

خيم عليك الورد والريحان

قولوا لأبو العريس ما يكلف سفرتي

يا سفرتي ما عدتها حكام

قولوا لهالام العريس قولوا لها

تري الغالي بالحمام عريان

قزيت له من البدلات عشرة



يلبس ويلبس جملة الشبان  
قولوا لها لأم العريس قولوا لها  
يا الغالي بالميدان جيعان  
قزيت<sup>22</sup> له من الخرفان عشرة  
يذبح ويطعم جملة الشبان  
يا الغالي يا سرار قلوبنا  
نغسل وتنشر على ذيال كرومنا  
وان كان الغالي يا سرار قلوبنا  
وان كان غيره خرب البستان  
يا ميمتي مين ها الصبي الحوراني  
كفه محنا وخلقت رحمان  
يا ها العريس ويش تقولوا عنه  
شب كويس مليت عيني منه  
شب كويس الله يخليه لامه  
\*\*\*

يا مويعمي يا مويعمي ريان  
والزيتون الاخضر جوز العرسان  
قولوا للتاجر يفتح الدكان  
ونقص نخط لمحمد الغالي  
تحت مهيره واسمها فرهودة<sup>23</sup>  
ما احلى يمينه شكلته البارودة  
تحت مهيره كلها نقش اخضر  
ما احلى يمينه شكلته ها الخنجر  
تحت مهيره واسمها الغيانه  
ما احلى يمينه شكلته الردانة

7 - الحمام:

ينتظرون النساء في الخارج امام بيت العزومة، خروج  
العريس من الحمام، والفرح يغمر الجميع، ويرددن:  
عابر على الحمام ياريت هنيه  
قزينا من الجوخ للغالي هديه

عابر على الحمام ياريت هنيا  
قزينا من الجوخ للغالي هدايا  
عابر على الحمام ياريت يتنها  
قزينا من الجوخ للغالي من عنا  
حمام العريس يا يمه بداري  
واليوم الزفة يا ميمتو فرحانه  
حمام العريس يا يمه بيبي  
واليوم الزفة عطروا الجوكيتي  
حمام العريس يا يمه بفي العلية  
واليوم الزفة شكلوا الشمسية  
حمام العريس يا يمه بفي العلالي  
واليوم الزفة لمحمد الغالي  
\*\*\*

عددوا المهره وشدو عليها  
تاييحي الغالي ويركب عليها  
عددوا المهره وهاتوا رسنها  
تمهلوا عا المهره تا ينشف عرقها  
عددوا المهره وهاتوا اللجام  
تمهلوا على العريس تاييجو العمام  
عددوا المهره وهاتوا البارودة  
زفولي الغالي بفي العقود  
بالهنا باه الهنا يا هنية  
حس ابو الغالي لقى عا الكلية  
وارسلو لاختوته تا يلاقونه  
بالبارود المصطمة انتخوا له

وعند خروج العريس من الحمام يركب الفرس،  
ويحمل الشمسية المزينة، وتردد الأغاني الجميلة  
والزغاريد، وينثر الملح والحلوى، وتجوب الزفة الطرقات  
بجولة فرح غنائية، تعبر كل بيت وينثر الحلوى من كل  
بيت يمر الموكب من أمامه .

مهاهة وزغاريد تقال في الزفة :

أي - يا ناس صلوا على محمد

أي - حتى تلين الحجارة

أي - هذا فرح مبارك

أي - ما فيه ولا خسارة

أي - يا شب الغالي مبارك ما عملنا لك

أي - يا جوخ مصري من التاجر قطعنا لك

أي - لولا الكرامة لعمامك واخوالك

أي - لأسل سيفي وأدوس الأرض قدامك

أي - يا الغالي ويا حلو الشماليل<sup>24</sup>

أي - يا يوم عرسك نعزم كل الحمايل

أي - حلف بيك ما يذبح الثنايا

أي - الا كل كبش وحایل

8 - أغاني للزفة :

ما أحلى طير الحمام ما أحلى زغاليل

يا الغالي بالزفة يا امه غنيل

ما أحلى طير الحمام ما أحلى فريخاته

يا الغالي بالزفة يا فرحة خواته

يا الغالي بالزفة يا فرحة عماته

يا الغالي بالزفة يا فرحة خالاته

ما أحلى طير الحمام ما أحلى رفه الشرقي

يا الغالي بالزفة وانتشرح له قلبي

ما أحلى طير الحمام ما أحلى رفه العالي

يا الغالي بالزفة يا عمته تعالي

وفي الزفة عادة يكون طابور الرجال مع (الحداية)،

أو الزجال الشعبي في الأمام، يسبق طابور النساء في

الطريق المؤدي إلى بيت العزومة للعريس والرجال

للغداء، وكلما لمحت أم ابنها أو قريبها أو زوجها تهاهي

له بكلام يخصه، مثل أخ مغترب، وحضر بزياره للأهل،

تقول له أخته :

أي - يا اخوي بلاد الغربية ذلتنا

أي - وكلمة عويل<sup>25</sup> قامتنا وحطتنا

أي - نذر علي يا اخوي لن جيت ديرتنا

أي - لنذبح ذبايح ونقول اليوم فرحتنا

وهذه تناغي ابنها ببهجة جياشة وتقول :

أي - يا يزيد نخلي وانا بريها

أي - يا عزوقي من الدنيا وما فيها

أي - والبس رواسي وعلى الكتاف وارخيها

أي - يطول عميرك ما أشابك فيها

أي - شفت الشب الغالي ماشي طريق العين

أي - يا بارودته من فضة وزنادها بألفين

أي - وكل الشباب بتندا هي يا كحيل العين

أي - الله يحفظك لأمك لا تصيبك عين

أي - يا شب الغالي يا قرنفل ملات ايدي

يا طغام للزاد وخلفه الأجاويدي

أي - وان أجاك الحكم يا سيدي

لأغني الغنائي والحقها تراويدي

وهذه تعز عمها، أو خالها، فتهاهي :

أي - يا بي الغالي ويا جودي وميجودي

أي - يا ذهب اليوسفي على الراس ممدودة

أي - ريت اللي يبغضك بالقبر ممدودي

أي - من الحول للحول لتوكله الدودة

وهذه تزعق للأخوان المتخاصمان فتقول :

أي - يا بي الغالي ويا رمانة الغضة

أي - يا اللي تمشي السيارة على زرد فضة

أي - وان ودا خيك كل المال لا ترضي

أي - والصلاح بينكم لا عاشت البغضة

وهذه تهاهي لأبيها فتقول :

أي - يا بي لاتي للفرح لاتي

أي - يا بحر عكا ويا دزاز الوراق



شمسية مريئة يحملها العريس في الزفة ، وكانت قديما تزين بقلائد الذهب على اطراف الشمسية ، والورد وأغصان الشجر الطبيعي .

آي- سألت رب السما الواحد الباقي	آي- وحياة نَجْوَهر الليل تتفسر
آي- يطول عميرك ويظل الفرح متلاقٍ	آي- وأنا حزينة على هذا اليوم بتفكر
أو:	وإذا كان أب العريس متوفى يقال :
آي- يا بي الغالي يا برق الطريقين	آي- يا بي الغالي ما مات
آي- يارقبته النمر ومحسوبة بالفين	آي- وما خلف بنات
آي- وان قدموني عينيكي للأول	آي- ما خلف إلا سبوعه
آي- وان أخروني برجج بالثمانين	آي- والعزل- اسم ( العائلة )
أو:	وهذه تبت الحماسة عند رؤيتها جموع أعمامها
آي- يا بي الغالي ويا عز ( اسم العائلة )	واخوالها فتقول:
آي- يا قصر عالي وشباكين غريبات	آي- هذولا ال- --- عما هي واخوالي
آي- اجينك الخلع من مصر مطويات	آي- بالله ازرعوا لي طريق الحوض ريحاني
آي- يا هدمر الأمارة وملبوس الكباريات	آي- حياكم الله وحيثني شرافتكم
وعند رقص الشباب يقال:	آي- والرجل منك ميسوى مية رجال
آي- ارقص يا رقص يا دالية حلا	***
آي- يا رقصك مليح يا حلاوة بالعال	الماني يا يمه الماني
آي- وان كان ابو الغالي بيك ليالك	الماني يا يمه الماني
آي- يذبح ويسلخ بسنينات الغلا	سناسل فضة وذهباني
والأم هنا تهنيء نفسها بجر خاطرها، بعد معاناتها	سناسل فضة وذهباني
وصبرها، فتقول :	ما أحلى الزفة يا يمه والعمانية قدامي
آي- صبر قلبي وما قصر	محلى الزفة يا يمه والعمانية قدامي
آي- وانفك جبل العيامن بعد ما تعسر	ما أحلى الزفة يا يمه واو لا د عمي قدامي

احمد يسحب الفرس ومحمود يرقص قدامي  
يا يمه ما حلى الرفقة

والحمائل متفقة  
لأعزم عا أهل الزرقا

اطناشرتكسي اطناشر باص  
يا يمه ما حلى اللمة

والحبايب ملتمة  
لأعزم على اولاد عمي

اطناشرتكسي اطناشر باص  
قول الماني طلع جديد

وموزن وزن الحديد  
قولوا للغالي سعيد

يعلى ظهر الرهواني<sup>26</sup>  
قول الماني طلع اليوم

وموزن وزن المليون  
قولوا للغالي المزيون

يعلى ظهر الرهواني  
بشر يا الغالي بشر

يا عرسك ما هو مخسر  
من يوم نوينا لك واحنا نقطع ونفصل

غندوريا الغالي غندور  
جايب تجرة من اسطنبول

من يوم نوينا لك واحنا بهنا وسرور  
شالك يا الغالي شالك

وأعجبني جعي عقالك  
من يوم نوينا لك واحنا نقطع ونفصل

\*\*\*

ورانا عين الحسود ورانا

تعمى يا عين الحسود لا ترانا  
لورى عين الحسود لورى

تعمى يا عين الحسود لا ترى  
بالميدان عين الحسود بالميدان

تعمى يا عين الحسود عن العرسان  
بالسريس<sup>27</sup> عين الحسود بالسريس

تعمى يا عين الحسود عن العريس  
بالوادي عين الحسود بالوادي

تعمى يا عين الحسود عن الاولاد  
بالخلة عين الحسود بالخلة

تعمى يا عين الحسود ولا تضل  
\*\*\*

واجب عليك يا بنات عمامه  
تزفين الغالي وترقصين قدامه

اطلعنا تزفه والشباب تزفه  
الغالي ما اخفه شمعة العرسان

واجب عليك لي يا قرابات امه  
تزفين الغالي والورد يشمه

اطلعنا تزفه والشباب تزفه  
الغالي ما اخفه شمعة العرسان

واجب عليك يا بنات العيلة  
تزفين الغالي عاظهر الكحيله

اطلعنا تزفه والشباب تزفه  
الغالي ما اخفه شمعة العرسان

\*\*\*

طاحت الخيل ترقص بميدان العرسان  
يا صلاتك يا محمد يا خزانة الشيطان

طاحت الخيل ترقص بميدان العريس  
يا صلاتك يا محمد يا خزانة ابليس

\*\*\*

وفي آخر المطاف يسحب الرجال الفرس بزفة  
للرجال، حتى بيت العزومة للغداء، بأغنية كتوصية



لأب العريس يابنه:

ها العريس بشورك يا بي الغالي

ها العريس بشورك

واصمده بدارك محمد الغالي

واصمده بدارك

ها العريس بيدك يا بي الغالي

ها العريس بيدك

واصمده بعقدك اياد الغالي

واصمده بعقدك

واصمده عندك اياد الغالي

واصمده عندك

شنشل الزردية يا بي الغالي

وشنشل الزردية

واعبر الشلبية لمحمد الغالي

واعبر الشلبية

لا تقول نسيتهك يا شب الغالي

لا تقول نسيتهك

عا الصدر حطيتك يا عقد جوهر

عا الصدر حطيتك

وبعد الزفة، تدخل النساء الى بيت العريس بالغناء  
والزغاريد، ويجتمعن حول مائدة الغداء التي أعدت  
منذ الصباح، فيقلن :

هيك نعمر<sup>28</sup> رزنا

كيد العدا ما هزنا

نغي له بالعافية

ابو الغالي يا عزنا

وعافتين وعافية

يا ميه أهلاً وسهلاً بيبكم يا ضيوف

يا ميه أهلاً وسهلاً بيبكم يا ضيوف

والغدا علينا والعشا خاروف

والغدا علينا والعشا خارف

يا ميه أهلاً وسهلاً بيبكم يا ضيفان

يا ميه أهلاً وسهلاً بيبكم يا ضيفان

والغدا علينا والعشا خرفان

والغدا علينا والعشا خرفان

\*\*\*

يا دارنا يا دارنا يا دارنا يا دارنا

دار السعادة دارنا دار السعادة دارنا

يا دارنا حولك رمان يا دارنا يا دارنا

صفو الكراسي للعرسان بدارنا يا دارنا

9 - الفاردة:

وهو ذهاب مجموعة من النساء الى بيت العروس،  
إما سيراً على الأقدام، أو بالحافلات إذا كانت العروس  
من بلدة ثانية.

مهااة للفاردة:

أي - سيروا على ما قدر الله

أي - يا عز خلق الله

أي - أولكم محمد

أي - ثانيكم رسول الله

أغاني للفاردة :

كلينا واحنا صابرين

تا راد رب العالمين

يا ري توكلنا عليك

والصبر يا نعم الوكيل

سيرو عا مقدر الله

والكاتبو ري بصير

سيرو على قطر الندى

خلي الصابوح<sup>29</sup> يصير غدا

يا ابو الغالي ريتك تدوم

انت القمر واحنا النجوم

كل الحكومة طاعت له

عدوه بالبحر يغرق عدوه بالبحر يغرق

\*\*\*

دقت يا صبايا دقت مرينا عا الهي زرقا

يسلمنا بي الغالي يمشي بينا طقة طقة

هيت يا صبايا هيت مرينا عن تبع هيت

يسلمنا بي الغالي يمشي فينا شوية شوية

رضا يا خيال رضا والدرب طويلة وعريضة

يسلمنا بي الغالي يمشي فينا رضا رضا

قطعنا البحريا عمي

على اللي خصرها ضمت

يا غالية خصرها ضمت

قطعنا البحريا خالي

على اللي فيدها غالي

يا غالية فيدها<sup>30</sup> غالي

طلعة العروس:

طلعة العروس من بيت أهلها، وهي تتألق بالفستان الأبيض وفرحة عمرها إلى بيت الزوجية.

تها هي لها إحدى قريباتها مودعة لها ب:

أي - يا طير الحنين<sup>31</sup> عرنى جناحك يوم

أي - لا زور حبابي وأروح لهم كل يوم

أي - يا تار الحطب تنطفي نار الحبايب دهر

أي - واحنا الحبايب واحنا اللي افترقنا اليوم

ومن الأغاني في هذه اللحظة:

قوهي اركبي يا غالية

الخييل مريطة برمان الخيل مريطة برمان

والله ما بركب تا بجوعما هي من عمان

تا بجوعما هي من عمان

قوهي اركبي يا غالية

الخييل مريطة بليمون الخيل مريطة بليمون

والله ما بركب تا يجي بيها الحانون



صينية حنة

ختمت لي كل الرسوم

يا ابو الغالي يوم مرق

سيفي على جنبه برق

كل الحكومة طاعت لي

ختمت لي كل الورق

\*\*\*

وجوري يا عروبية وجوري يا عروبية

ولا جرة بمذلي ولا جرة بمذلية

يا مانو لخضض المية يا مانو لخضض المية

ابو الغالي لخضض المية ابو الغالي لخضض المية

عدوه قرصته حيت عدوه قرصته حيت

يا مانوها اللي لا قانا يا مانوها اللي لا قانا

ابو الغالي ها اللي لا قانا ابو الغالي ها اللي لا قانا

مشانا عا بيتي ولا قانا مشانا عا بيتي ولا قانا

يا مانو عا الجبل العالي يا مانو عا الجبل العالي

ابو الغالي عا الجبل العالي ابو الغالي عا الجبل العالي

عدوه من البلد خالي عدوه من البلد خالي

يا مانو عا الجبل الازرق يا مانو عا الجبل الازرق

ابو الغالي عا الجبل الازرق ابو الغالي عا الجبل الازرق

واتحملونا يا أهل ها الليلة

واخرى سويعة على ظهور الخيل

واتحملونا يا أهل بالهمة

واخرى سويعة بخاطر ك يا ابي

\*\*\*

سلملي عليهم بالله يا طير

سلملي عليهم مشان الله

صافحهم بايديهم بالله يا طير

صافحهم بايديهم مشان الله

سلملي عا ابي بالله يا طير

سلملي عا ابي مشان الله

لا تهمل الهمي بالله يا طير

لا تهمل الهمي مشان الله

ملاحظة: في هذه الأغنية تذكر أسماء كل رجال  
عيلة العروس اللذين يشاركون في ( النقوط ) :

واربع خواتم بايديها واربع خواتم بايديها

والخير منكم يحببها والخير منكم يحببها

والخير يا بي الغالي وانعم عليها واطلعا

واربع خواتم بالأيدي واربع خواتم بالأيدي

والخير يا بي من بعيد والخير يا بي من بعيد

والخير يا بي الغالي وانعم عليها واطلعا

واربع خواتم بالخنصر واربع خواتم بالخنصر

والخير منكم يتيسر والخير منكم يتيسر

والخير يا بي الغالي وانعم عليها واطلعا

وبها هي لها :

أي - وارفعي راسك يا مرفوعة الرايس

أي - لا ييك خوفك<sup>32</sup> ولا ما قالت الناس

أي - وارفعي راسك لبيك وقولي لي

أي - وأربع تفافيح ذهب والرب يدعي لي



طبق من القش والبلد ستيك الملون بالوان العلم  
الفلسطيني والكوفية الفلسطينية

تا يجي بي ها الحانون

والله ما ركب تا يجي بي ها المزيون

تا يجي بي ها المزيون

قوهي اركبي يا غالية

قوهي تمامك عاد قوهي تمامك عاد

شعرك را يبط سعد

راي عشط الواد راي عشط الواد

قوهي اركبي يا غالية

والتكسي متعطل والتكسي متعطل

يا ييك ابو الغالي ما ظنش يبطل ما ظنش يبطل

\*\*\*

اتحملونا يا أهل ها الساعة

واخرى سويعة يا أهل طلاعة

اتحملونا يا أهل عصرية

واخرى سويعة وبخاطر الكلية

واتحملونا يا أهل دقايق

واخرى سويعة وبخاطر الرفايق

واتحملونا يا أهل دقيقة

واخرى سويعة وبخاطر الرفيقة

أو:	يا ابو العروس فز حيلك	حولونا حولونا
أي - يا غالية الوجه، دورة قمر والشعر مثل الليل	ضيوف الك ما احنا لغيرك	حولونا حولونا
أي - والخصر من رقتك هدا القوي والحيل	احنا ضيوف الغانمين	حولونا حولونا
أي - يا صايمين الضحى ومفطرين الليل		
أي - زدوا غزالي وأنا ما ضل لي حيل		
أو:		
أي - وقعدتك على المرتبة، قعدة البنا	فرش الساحة حرير	حولونا حولونا
أي - والكحل يف العين لو صفقت له غنى	عادتنا نلبس مخامل	حولونا حولونا
أي - وحطيت القدم على القدم ما سمعت له رنة	حبيبنا مناسب أصايل	حولونا حولونا
أي - ريت البطن اللي حملك مسكنه الجنة		
أو:		
أي - يا غالية مليحة وبيت الجود رباها	عادتنا نلبس مخامر	حولونا حولونا
أي - مهما طلبت من بيها الغالي كن اعطاها	حبيبنا مناسب اكابر	حولونا حولونا
أي - ميتين ليرة من الذهب اعطاها		
أي - بريت الفراطة واللي ينقده الطير		
أغاني أخرى تخص طلعة العروس:	عادتنا نلبس مقاصب	حولونا حولونا
مشوها وعشوها يا غالية مشوها وعشوها يالا	حبيبنا مناسب مناصب	حولونا حولونا
غالية عا ابوها ها العروس غالية عا ابوها يالا		
مشوها عمهاها يا غالية مشوها عمهاها يالا	ابو الغالي حيا ضيوفه	حولونا حولونا
غالية عا أهلها ها العروس غالية عا أهلها يالا		
مشوها تنف، تنف، يا غالية مشوها تنف، تنف، يالا	وأمر على ذبح خروفه	حولونا حولونا
شمعة ولا تنطفي يا غالية شمعة ولا تنطفي يالا		
مشوها الواد الواد يا غالية مشوها الواد الواد يالا	واحنا ما ننسى معروفه	حولونا حولونا
غالية و بنت جواد ها العروس غالية و بنت جواد يالا		
مشوها شوية شوية يا غالية مشوها شوية شوية يالا	وأمر على صب القهوي	حولونا حولونا
غالية وعربية ها العروس غالية وعربية يالا	تقولوا نأشلها من بير	حولونا حولونا
من أغاني أهل العريس، وتقال أحياناً في دبكة في بيت أهل العروس:		
حولونا حولونا		
نسايب لا تزعلونا		



يا زارع الورد شمم

والورد مفتوح عا إسم

يصلح للغالي يشمم

يا زارع الورد صونى

والورد مفتوح عا غصونى

يصلح للغالي يصونى

والورد اجا من الجنائين

غوزوا براس الكنائين

والورد اجا من ترشيجا<sup>33</sup>

غوزوا براس المليحة

والورد اجا عن المية

غوزوا براس الشلبية

\*\*\*

عمر البيت عمر بحياة الرجال

تلقى بالبيت غزيل تلقى بالبيت غزال

شرح البيت واعبر يا بني الكرام

تلقى بالبيت يا غالية شعرها للزمار

يا لفت يا لفت يا غزال اللفت

واحنا بنات عمك يا الغالي ليش خفت

عدوك بالطابون مزبل بحفت

ومن المهااة في هذه الفقرة :

آي- يا زارع الزيتون الأخضر

آي- وازرع وكثر منى

آي- يا الغالي خطب واتجوز

آي- يا رب تكثر منى

أو:

آي- حوطتك مياسين

آي- يا زهر البساتين

آي- يا مصحف صغير

آي- على صدور السلاطين



السيارة

#### 10 - الصمدة للعروسان :

عند وصول العروس تستقبلها ام العريس، وهي تحمل طبق الحناء وورقة شجر خضراء، مثل الليمون، تتناولها العروس وتلصقها على الباب، تيمناً بحياة سعيدة، ويصعد العروسان على اللوح المزين في بيت أهل العريس، ومن أغانيهن في هذه الفقرة:

ضبي بدلتك يا غالية ضبي

ريت الخير عا وجهك يصبي

يا ريت الخير عا وجهك يصبي

ضبي بدلتك وارخي زارك

ريت الخير كله لأبوعيا لك

يا ريت الخير كله لأبوعيا لك

ضبي بدلتك وارخي قميصك

ريت الخير كله لعريسك

يا ريت الخير كله لعريسك

ضبي بدلتك وارخي عباتك

ريت الخير كله لحماك

يا ريت الخير كله لحماك

هيلى عندنا يا غالية هيلى

ريت الخير على وجهك يصير

يا ريت الخير على وجهك يصير

ضبي بدلتك وارخي الجدايل

ريت الخير عا وجهك بشاير

يا ريت الخير عا وجهك بشاير

\*\*\*

يوم الصباحية: وهو اليوم الثاني بعد الزفاف،  
تتجمع نساء أهل بيت العريس، والمقربات من  
الجدات، والعمات، والخالات، وتتجلى العروس  
بفساتنها الأبيض، إذ تمسك بكتفها إحدى النساء  
الكبيرات بالسنن، وتجليها: (تمشي العروس أمامها  
باستحياء ودلال، ترفع كفيها، أو تحمل الشمع بيديها،  
والأخرى ترقصها، وتغني لها):

تقدمو يا رعيه تاتنجليها الشابية

الحق يحفظ عريسك من كل عين وردية

قنبا زك يا حشو كمك وانتي عزيزة عا إمك  
وقزا عريسك يقولك ياستي قومي تعالي  
والله بلاني بلاني بالبنت بنت الدلال  
ومدلة من بيت ابوها يا الغالي زيدها دلاي  
منديك عليه ليموني وان حدثك قوليله  
اصيلة بنت الحمولة  
منديك عليه زهريه وان حدثك قوليله  
بنت الحمولة اصيلة

### الموامش

- 1 - عرابية - جنين: بلدة فلسطينية تقع على بعد 12 كم جنوب غرب مدينة جنين، وتتبع محافظة جنين، وعلى بعد (100) كيلومتر إلى الشمال من القدس الشريف. وتقع بين مدينتي نابلس والناصرة. وتدعى باسمها عرابية البطوف وتقع بين مدينتي الناصرة وصفد.
- 2 - شجرة دائمة الخضرة، تكثر زراعتها في المنطقة، ولها عناقيد حمراء ولها رائحة طيبة مثل المسك، ويقطف من غصونها الهدلة لتزيين الشمسية التي يحملها العريس في الزفة وتزين بها السيوف والأباريق وتعطي منظرا جميلا ورائحة زكية.
- 3 - طاحوا: مفردها طاح، أي ذهبوا أو نزلوا.
- 4 - نذوريتنا: مفردها النذر الذي يقطعه الشخص على نفسه.
- 6 - زريف القامة: القامة الطويلة المتناسقة.
- 7 - كيفاوي: صاحب الكيف والانشراح (مرح المزاج)، الذي يدخل السرور للآخرين.
- 8 - الحيال: ومفردها حایل، وتعني الشاه السمين.
- 9 - خضر الأخضر: من الأولياء والصالحين.
- 10 - النبي عرابيل: يوجد في البلدة مسجد النبي عرابيل، وبداخل المسجد ضريحه.
- 11 - أبو زيد: يقصد به أبو زيد الهلالي.
- 12 - مسدر: في صدر البيت، متسدر أي مترأس.
- 13 - قلط: بمعنى أوصل، ووصل.
- 14 - كار: تعني عادة وجمعها عادات.
- 15 - بير الشعفور: عين ماء تنبع في هذا الجبل الشاهق المطل على البلدة ويتواجد فيه الشومر بكثرة والزعر

والورد البري.

- 16 - أبو شوره: الذي يلبس الكوفية، الحطة.
- 17 - بطاحية: طلحية ورق مطوية أو اناء، وعاء.
- 18 - الحاييص: مفردها بحيص يعني الجميل.
- 19 - يا الأمي: يا ميمتي، يا إمي.
- 20 - مهذول: هذول الستار، أي أرسله إلى أسفل وأرخاه، هذل الشعر
- 21 - ساكوه: الجوكيت الطويل.
- 22 - قزيت: بمعنى أرسلت، بعثت، قزوا: ابعثوا.
- 23 - فرهوده: تعني ولد الأسد.
- 24 - الشمايل: الصفات، الطباع.
- 25 - كلمة عويلة: كلمة جائرة.
- 26 - رهوان: فرس لين الظهر في السير.
- 27 - السريس: شجر بري، وتكثر زراعته، وله عناقيد قرنية وفيها صمغ طيب الرائحة.
- 28 - نعرم: عرمة اليد، أي ملء الكف.
- 29 - الصابوح: أي الفطور.
- 30 - قيدها: مهرها
- 31 - طير الحنين: طير الحمام الذي يحن على فراخه.
- 32 - حوفة: شيء سيء.
- 33 - ترشيحا: بلدة فلسطينية تقع على مسافة 27 كم إلى الشمال الشرقي من مدينة عكا.

### الصور

\* الصور من الكاتب.



الراحل الشيخ عبد الرحمان امجيريد الملقب بـ"لبصير" و"الثرثين"،  
رفقة عبد الرحمان المباركي (المزيلي) وبنهدي

## الظاهرة القائدية في الشعر الشفوي بالمغرب؛ العيطة العبدية نموذجا

أ. أحمد اشتوي - كاتب من المغرب

يزخر المغرب بتراث موسيقي وشعر شفوي هائل، يشكل دعامة أساسية من دعائم الثقافة الشعبية بهذه البلاد، فمن رقصة «القدرة» والشعر «الحساني» بالصحراء مروراً بإيقاعات «أحيدوس» بجبال الأطلس و«الركادة» بالشرق، و«الطقطوقة» الجبلية بالشمال، ووصولاً إلى سهول المحيط الأطلسي حيث يحضر غناء «العيطة» الذي يتفرع بدوره إلى أنماط عديدة، تتلون بلون الرقعة الجغرافية التي تحتضنها؛ فنجد اللون «المساوي» بالشاوية والدار البيضاء و«الحوزي»

## تعريف العيطة

كلمة «عيطة» في اللغة مأخوذة من فعل «عَيْطَ». وهو فعل وإن تبادر إلى الذهن إنتسابه إلى اللغة العامية، فإن له أصل في اللغة العربية الفصحى كذلك، فـ«عَيْطَ» تعني نادى، وفي لسان العرب لإبْن منظور تفيد من جملة معانيها «الصراخ» و«طول العنق»<sup>1</sup>، وعليه يمكن أن يكون المعنى المستفاد من الكلمة هو النداء أو الصياح بأعلى الصوت لدرجة إطالة العنق حتى يسمع المخاطب. فهل من علاقة بين الدلالة اللغوية لهذا الفعل وبين العيطة كفن موسيقي؟ ببساطة العلاقة تكمن في أن العيطة هي فن المندادة والمناجاة، وإستنهاض همم القبيلة وذكر مناقب سكانها. ولعل المتفحص لمتون العيطة يمكنه أن يستجلي بأن المنداد غالبا ما يكون مخاطبا غائبا، تستحضره الذاكرة الجماعية للقبيلة بلسان الشيخ العازف والمتغني بمعاني الحنين والمدح والإشادة. فنصوص العيطة كلام مأثور متوارث يشعر بالحنين إلى الماضي، ويذكر بمناقب وأخبار الأسلاف، فهو «بكاء ورثاء لما خلفته الأحداث»<sup>2</sup> الفاتنة، أو لنقل هو صوت يتوق إلى الماضي الدفين، ويصدق بأحلام، وآلام أجيال طواها التاريخ. أي أن سيرورته كانت نداء يكشف عن «الحاجة المتواصلة لدى المجتمعات القبلية أو القروية أينما كانت (حتى في عمق المجتمعات الحضرية) إلى إمتلاك لسانها وإستعماله لتحقيق التوازن الروحي والنفسي والعاطفي، وإيجاد المعادل الفني والجمالي للعيش في الحاضر والانخراط في سيرورة المستقبل»<sup>3</sup> بما ينطوي عليه هذا المستقبل من متاعب وقساوة شديدة على كينونة ذلك البدوي البسيط، تدفعه للتسلح بزاد معنوي قوامه ماضي الأوائل وتجاربهم في الحياة «يغالب بها التعب والمعاناة، ويبعث من خلالها لواعجه»<sup>4</sup>. ونجد ضمن الموروث الزجلي المغربي القديم فعل «عَيْطَ» مستعملا بمعنى النداء لكن بإحساس الدعاء والمناجاة الربانية، يقول عبد الرحمان المجذوب (1506-1569) الذي اشتهر بـ«نظمه للرباعيات التي عكست موقفه في الكثير من القضايا»<sup>5</sup>:

عَيْطْتُ عَيْطَةً خَنِينَةً فَيَقُتُّ مَنْ كَانَ نَائِمًا  
فَاقُوا قُلُوبَ لَمَحْنَةٍ وَنَعَسُوا قُلُوبَ لَبْهَائِمٍ

بتخوم مدينة مراكش و«الحصباوي» أو «العبيدي» بمدينة أسفي. ويعتبر اللون الأخير من أكثر الألوان الغنائية الشعبية «العيطية» إثارة لدهشة الباحثين والمتلقين عموما، وذلك لغنى مضامينه وأغراضه الشعرية، وتنوع إيقاعاته ونبضاته الموسيقية، ومن هنا جاء اهتمامنا به منذ فترة ليست بالقصيرة، وهما نحن اليوم كذلك نجعل منه محور هذه الدراسة المركزة، التي نخصصها لجانب من المضامين الكثيرة التي يفوح بها هذا الغناء الحافظ لكم لا يستهان من الشعر الشفوي بمدينة أسفي وبالمغرب عموما. وسنركز في هذا الصدد على الحضور الوازن للظاهرة القائدية في شعر غناء العيطة العبدية، أو بصيغة أخرى سنقتفي الجانب السياسي من هذا الشعر، والذي لم يتمظهر من خلال شخصية «القائد» المهيمنة بمدشر عبدة وقراها فحسب، وإنما كذلك من خلال معاناة سكان هذه القبيلة وصراعاتهم مع السلطة المخزنية ورجالها.

ونظرا لما يلف شعر العيطة من غموض والتباس، لطبيعته الشفوية التي تجعل منه شعرا معرضا لجملة من الأعطاب والتاكلات بفعل النسيان والللحن الشعري وغيرهما من الإكراهات، فإن الدارس لهذا الشعر لا مناص له في كل خطوة بخطوها في هذا الباب من أن يبدأ بالتأصيل المفاهيمي الجيد للجانب الذي يود أن يتناوله من هذا الموضوع، ولعل تعدد زوايا النظر بهذا الشأن يقود بالضرورة من جهة إلى إختلاف المقاربات والرؤى، ومن جهة أخرى إلى نسبية كل النتائج التي يتوصل إليها الباحث بهذا الخصوص، مهما بلغت درجة دقتها وموضوعيتها. وعليه فحين نتصدى لموضوع الظاهرة القائدية في شعر العيطة العبدية فإن ذلك يفرض علينا بداية -وبالضرورة- تقديم تعريف لغناء العيطة، وتمييز نمط العيطة العبدية من بين باقي أنماط هذا الغناء بالمغرب، ثم إبراز المقصود بالظاهرة القائدية وعلاقتها بهذا الشعر الشفوي. على أن هذا التأسيس النظري لاجرم سيقودنا للوقوف أمام بعض الإشكالات والتساؤلات المحورية التي ستشكل إجابتنا عنها ثمرة هذه الدراسة.



يبلغ أحيانا الندب والنحيب الذي نلمسه في مد الصوت وفي جرات الكمنجة»<sup>6</sup> اللذان يرومان توصيف الجروح الغائرة والذكريات المنفلتة، دونما اعتماد على الكلمة في أحيان كثيرة، ذلك «أن الصرخة الباكية، المتأللة، النادية، النابغة من دواخل الشبيخة كالنفس الحارق المرهي التي قد تنوب عن معنى الكلمات في تحريك المتلقي»<sup>7</sup> ولفت انتباهه، وهو ما تُعبر عنه تلك التأوهات والهمسات الصوتية التي قد تعوض سطرًا شعريًا ما في التركيب المتني لحبة من الحبات الشعرية، وينعتها أهل العيطة بـ«الفرط» أو «المضيغ». إن ما يمكن أن تقود إليه هذه المعطيات، هو وجوب استحضار ثلاث مستويات عند أي محاولة لتعريف فن العيطة وملامسة خصائصه:

✱ المستوى الأول يهتم الجانب النصي، الذي يحيل على تلك الأشعار الشفوية وسياق نظمها وطريقة تأليفها ومضامينها، والأصلي منها والمنحول، وما بقي منها وما ضاع.

✱ المستوى الثاني يتعلق بالإيقاعات اللحنية، أو القوالب الموسيقية التي أفرغت فيها تلك الأشعار، وهذا المستوى يسوق للحديث عن جدلية النصوص والإيقاعات من حيث أسبقية أحدهما في الوجود على الآخر، ويستوجب استحضار تلك الميكانيزمات (مقدمات، حطات، عتبات، طمات...) التي ابتكرها الشيوخ للتغني بالنصوص. والوقوف على الآلات التي تؤدي بها أشعار العيطة وتطورها التاريخي.

✱ المستوى الثالث يخص فضاء العيطة، أو الإطار الفرجوي الذي يتمظهر فيه هذا الفن (أفراك للفرق الرحالة، خيمة مصاحبة لحركة سلطانية أو قايدية، عرس...)، وهذا الفضاء لا يحتضن بالضرورة العيطة فقط، بل يمكن أن يستوعب أنماطا من فنون أخرى.

إنطلاقا مما سبق، يمكننا تعريف فن العيطة على أنه فن من فنون البوادي التي استقرت بها القبائل العربية الوافدة إلى المغرب، وهو عبارة عن نصوص شعرية شفوية غنائية تاريخية مغلقة، تصف الحياة القروية ونمط عيش سكانها وطرق تعبيرهم، ألقت



الراحل الشيخ امحمد الدعاحي (1910-1994) رفقة مجموعته احفاد لإحدى المناسبات الوطنية سوان المناسبات. وهو من أبرز الشيوخ الذين نقلوا فن العيطة للحبل الحالى

فقد اقترن فعل «عَيَّط» بنظم الأشعار والتغني بها، أي أُسعمل كمرادف لقرض الحكم والأزجال والغناء، ونصوص العيطة ذاتها تشي بهذا الترابط في بعض مقاطعها وحباتها الشعرية، كتلك الواردة في عيطة الراضوني: «عَيَّطَ عَيَّطَ نَسَمَعُ عَيَّطَتُكَ... أَخُويا لَمَزْهِييَ لِيَوْمَ». ولعل ما يفصح عن هذا التكامل بين المفهوم اللغوي والإصطلاحي للعيطة، هو ما نصادفه من تجليات عديدة للنداء في نصوصها، ومن أهمها نداء الأشخاص والأولياء والأمكنة والمحبوب... إلخ. وفضلا عن ذلك، فكل حبة شعرية من العيطة تُستهل بنداء أو صراخ قوي حتى وإن لم يكن ذلك التركيب الشعري موجها لمنادى معين، ذلك أن الناظم لا ينفك يوظف أسلوب النداء في مختلف محطات النص وإن كان بصدد التعبير عن حكمة معينة (آأ الزَوَاقُ يُطِينُ) أو إحساس شخصي معين (آأ ذَاوِيْتُ حَتَّى اَعْيَيْتُ وَمَا كَرُ ذَوَايَا) أو ماشابه.

إن المدلول اللغوي للعيطة إذن ممتزج بمفهومها الإصطلاحي وعاكس له، وهو مدلول تؤكد نصوص العيطة التي تكاد تكون في مجملها نداءات وصراخ، يحاول استحضار الماضي بما فيه من أحداث وأشخاص، أثرت في الواقع الذي عاشه الشيخ أو سمع به. مما جعل معنى العيطة يتماهى مع «ظاهرة الصياح الذي يكاد

بشكل جماعي وعبر مراحل زمنية من قبل أناس مجهولين في الغالب، مما أفرز عدة مقاطع شعرية جرى ربطها ببعضها عن طريق تقنية الحطات لتكون قابلة للغناء وفق إيقاع موسيقي مركب وتصاعدي، يعتمد فيه على آلات رعوية تقليدية من وحي البيئة القروية وعلى أسلوب النداء.

\* نصوص مغلقة: بمعنى أنها ليست غناء متجددا من حيث الأشعار والإيقاعات بما يمكن أن يعثرها من إضافات وتحويرات إلا في حدود ضيقة، فهي تؤدي كما وصلت إلينا بلا تغيير في جوهرها العام.

\* تاريخية: لأنها ليست وليدة اليوم، فالإطار الفرجوي للعيطة وجد منذ العصر الموحيدي، والنصوص تحيل على أحداث تاريخية تعود إلى سنوات ولت، وإن عكست بعض مضامينها وقائع معاصرة بلسان الشيخ الذي يتقن الإرتجال الشعري البليغ وليس أيا كان.

\* مجهولة المصدر: إذ لا يمكن تحديد مؤلفها، فالنصوص نسيج من مقاطع شعرية مختلفة المصادر، ذلك أن في كل مرحلة زمنية وجد شعراء عبروا عن واقعهم بنظم حكم وأزجال، تم تركيبها في نصوص مختلفة من تأليف جماعي. وبالتالي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننسب نصا معيناً إلى شخص بعينه، وإن جاز أن نسند حبات ومقاطع شعرية محدودة من هذه النصوص إلى شاعر ما. لكن النص في عموميه يبقى مجهول المصدر.

\* يعتمد في الإيقاع على آلات رعوية بسيطة تعكس بساطة أهل هذا الفن من بدو المغرب، ويهيمن على الغناء أسلوب النداء الذي يعكس ويكثف المعنى الإصطلاحي لـ«العيطة».

### العيطة العبدية:

تنعت عيطة مدينة أسفي ونواحيها بالعيطة العبدية، نسبة إلى قبيلة عبدة لأنها -أي العيطة العبدية- تمثل بحق خزانة الذاكرة هذه القبيلة، لما

تزخر به من تراث شفوي تاريخي وافر، بتفرعاته الموسيقية والشعرية، ومضامينه العاكسة لرجع الأحداث والولادات الأولى، وهو ما جعل من هذا الموقع مسرحا «تتقاطع فيه الفنون الأساسية التي تكون دعامة الحياة الثقافية والفنية بالمغرب»<sup>9</sup>، من ملحون وأندلسي وشعبي... الخ، وبذلك شكلت عبدة وما تزال مرجعا لا غنى عنه بالنسبة للفنانين فيما يخص الإيقاعات والألحان والكلمات<sup>9</sup>، بل ويشيع بين الناس أن من أراد الإلمام بفنون العيطة فما عليه إلا أن يقصد شيوخ عبدة لمجالستهم والأخذ عنهم مباشرة، ذلك أن هذه المنطقة لا تعتبر خزانة لعيوط الحصبة فحسب، بل تربة تعيش بها أنماط أخرى من العيطة، بحيث لازالت «تحتفظ بمجموعة من العيوط التي لا تنتمي لها أصلا كالمرساوي والحوزي، في الوقت الذي إختفت فيه من مواطنها الأصلية كالشأوية والحوز والرحامنة وغيرها»<sup>10</sup>، ويمكن أن نمثل لذلك بنص «الحدَاوِيَات» الذي تحتضنه اليوم المدرسة العبدية في حين يقل تداوله بموطنه (الشأوية)، ونفس الأمر يقال عن عيطة «دامي» والكثير من المتون والإيقاعات الزعرية. وإذا كانت منطقة دار القايد عيسى بن عمر قد شكلت عاصمة عبدة في وقت من الأوقات لسطوة قيادها وعظمة شأنهم، فإن غناء العيطة قد بلغ لهذا السبب أوج إشعاعه وألقه تحديدا بهذه النقطة الجغرافية، بحيث نظمت متون عديدة وابتكرت إيقاعات مختلفة للتعبير عما كانت تموج به منطقة دار القايد من أحداث عظيمة، وبالتالي مثل هذا الموقع المركز الذي تجددت في أحضانه نصوص العيطة وتخرج من رحمه العديد من شيوخ العيطة الذين قاموا بتعميم هذا الفن ونشره من المركز نحو المحيط في تنقلاتهم المختلفة.

وتسمى العيطة العبدية كذلك بالعيطة «الحصباوية» نسبة إلى «الحصبة»، وهي منطقة بقبيلة عبدة ترعرع وتألّق بها هذا الفن، بحيث شكلت ولا تزال مشغلا مهما لعيوط الحصبة، بل وحتى لباقي أصناف العيطة بالمغرب. تبعد هذه المنطقة الخصبة والشاسعة عن مدينة أسفي بحوالي ثلاثين كيلومتر باتجاه دكالة، أي بالقرب من مقر القائد عيسى بن عمر

سلطات القائد إلى الدرجة التي أصبح ينافس فيها مركز السلطان بالعاصمة، بل وأحياناً يفرض نفسه على هذا الأخير، خصوصاً مع تراخي قبضة الدولة على باقي ربوع المملكة مع توالي نعرات القبائل وإنفلاتاتهم. وهكذا حدث تلازم قوي بين القائد ونمطي الإنتاج والحياة بالبادية بالمغربية، فتسللت شخصيته إلى النمط الموسيقي والغنائي لأهل البادية بشكل بارز؛ وصفاً لنمط عيشه الأرسقراطي وتمجيدها لسلطانه وعظمته، وهو ما تُرجم في نصوص العيطة، وخاصة العيطة العبدية التي عكست صولات قواد الجنوب الذين كانوا أكثر سطوة وهيبة بين قياد المغرب.

### الإشكالية

يحلينا هذا التأطير المفاهيمي على جملة من الإشكالات والتساؤلات العميقة: فإذا كانت العيطة في الأصل غناء، وكان الغناء على العموم محكوماً بطابع فرجوي راقص، فكيف تمكن شعر العيطة بعبء من تجاوز هذا الطابع الترفيهي لينفتح على ماهو سياسي وعلى ما تموج به القبيلة من صراعات وتجاذبات؟ هل ذلك مرده إلى أن ظاهرة القياد الكبار قد فرضت نفسها على شاعر العيطة أم لأن القياد احتووا هذا الشعر ووجهوه لما يخدم مصالحهم ويديم مراكزهم؟ وبالتالي هل خضع شعر العيطة لهذه الكوابع السياسية أم إنفلت منها ليعبر عن ذات القبيلة وهمومها؟

### شعر العيطة العبدية والظاهرة القائدية

إن الخوض في مضامين هذا الفن يستوجب الحديث بداية عن تلك الطريقة الجماعية التي ميزت تأليف نصوصه عبر مراحل متعاقبة، كما يحدث بالنسبة لـ«كل الإنتاجات الشعرية الشفوية في الثقافات الإنسانية التي تنمو تدريجياً مثل كرة الثلج كلما تدرجت أكثر كبرت وتضخمت»<sup>12</sup>، مما أفرز حبات ومقاطع شعرية عديدة تم ضمها لبعضها عن طريق تقنية «الحطّات». وهكذا تم نسج نصوص كاملة،

العبدية، ما جعلها مسرحاً شاهداً على التطاحنات القبلية والمخزنية زمن التسلط القائدي وتراخي قبضة الدولة، وبذلك شكلت مصدراً للإلهام والإبداع بالنسبة لشيوخ القبيلة؛ إذ اتسمت بكونها واحة للترفيه عن النفس والتخلص من هموم الحياة من جهة، ومنبعاً يمد بما يكفي من المواضيع الاجتماعية والسياسية والإقتصادية القابلة للتوظيف الغنائي في قالب العيطة من جهة أخرى. وإذا كانت بعض الإجتهدات قد نسبت تسمية النمط الحصباوي إلى «لخساب»<sup>11</sup>، فإن ذلك القول مردود لسببين: الأول يتمثل في كون جميع العيوط لا تتضمن بالضرورة ما يعرف «بالخساب»، والثاني أن تواجد منطقة تألق بها فن العيطة العبدية تسمى «الخصبة» يجعلنا ننسب إليها تلقائياً هذا النمط، لاسيما وأن نصوصها قد جاءت متخمة بالمتون التي تعكس تفاعلات الحياة البدوية بالمنطقة، كتصويرها لمشاهد دقيقة عن معاناة الساكنة مع تجاوزات القائد عيسى بن عمر، واحتفائها بشخص وأماكن من فضاء الحصبة الواسع. وزيادة على هذا، فإن هذا الركن الجغرافي من بلاد عبدة قد احتضن هذا النمط من غناء العيطة، الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشيوخ الحصبة، بحيث ظل لزمان طويل لا يؤدي إلا على ربوعها، وبأصوات أهلها، ينشدونه كلما خلوا إلى أنفسهم متخلصين من مشاغل ومتاعب الحياة البدوية اليومية. وبالمقابل لم يخض فيه شيوخ المدارس الأخرى إلا نادراً لطول نصوصه وتعقدها.

### الظاهرة القائدية

كان القائد هو ممثل السلطان بالقبيلة، ومنه كان يستمد سلطاته في إخضاع القبيلة لطاعة سلطان البلاد عن طريق إرغامها على تقديم المغارم والجبايات المفروضة عليها لصالح بيت المال، أو تأديبها بالقوة في الحالة التي تثور فيها وتخرج عن ولاء المخزن. وقد استحال هذا النمط من الإدارة- المرتبط بالمركز القوي للقائد- إلى ظاهرة حقيقية في القرن التاسع عشر وإلى حدود بداية التدخل الأجنبي بالمغرب وفرض الحماية عليه سنة 1912، بحيث تعاظمت في هذه الفترة



قصة القائد عيسى بن عمر العبدى (184-1924) يتقادفها  
السيان بعد أن كانت مركز قيادة ومشتل أبلع فيه فن  
العيطة بالمغرب

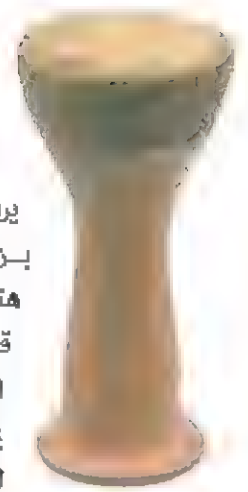
مجموعة من القبائل تحت عباءة حكمه إما بشراء القيادة أو فرض نفسه على السلطة المركزية، ثم لما يتحقق مراده يلجأ إلى سياسة العنف المفرط لإخضاع القبائل وما يستتبع ذلك من ضغائن وفتن ومواجهات تشكل موضوعا دسما في أحاديث واهتمامات الكبير والصغير، ولذلك تكاد تهيم هذه الظاهرة على كل نصوص العيطة العبدية وكأنها الملهم الأساس للريحة الشيوخ والشعراء، وفي ذلك دليل على مدى تأثير شخصية القائد في هذا الوسط الاجتماعي والسياسي، لدرجة جعلت البعض من الباحثين يصنفون المجتمع المغربي ونمط إنتاجه في «خالة خاصة» وهي «المجتمع القيادي» و«نمط الإنتاج القيادي»<sup>16</sup>. بمعنى أن هذه الظاهرة قد «التصقت في تكوينها وفي سيرورة حياتها وفعاليتها بالتشكيلة الاجتماعية والثقافية للمغرب القروي»<sup>16</sup> فوجدت بذلك صدى لها حتى في المشهد الفني للناس البسطاء بالبادية، عاكسة هذا الزخم من الحراك القبلي والصراع مع السلطة، وهذه القوة المؤثرة لمؤسسة القائد القوية. وقد ساهم في ذلك أيضا احتضان بعض القياد<sup>17</sup> لهذا الفن باستقبال الشيوخ داخل أسوار قصباتهم. وهكذا «تخبرنا العديد من العيوط عن حياة بعض القياد وممارساتهم تجاه السكان، كالقائد عيسى بن عمر»<sup>18</sup> الذي لازالت نصوص العيطة تؤرخ لسياساته الحديدية في الحكم على غرار باقي نظرائه بربر المغرب، والذين كانوا كلما ضعفت السلطة المركزية إلا وازدادوا قوة وجبروتا، ف«لا يستطيع المخزن أمامهم أي شيء فأصبحوا سلاطين في مناطقهم مثل قياد الجنوب المشهورين»<sup>19</sup> بما عرفوا به من إقبال لتقاليد مخزنية في نمط عيشهم وأسلوب حكمهم. ورغم البطش والشدة التي تميز بها قياد عبدة كغيرهم من القياد بالمغرب، وهي «شدة كانت مطلوبة في ذلك العصر الذي كان يمثل فترة تاريخية استثنائية، ومفصلا دقيقا في تاريخ المغرب الحديث والمعاصر»<sup>20</sup>، فإن نصوص العيطة العبدية لا تعكس في بعض متونها ذلك الواقع، وهذا إشكال يمكن تفسيره كما يلي:

أولا: لا يمكن للشيخ أن يجازف بحياته لكي ينقل الواقع كما هو ويذم القائد ويكشف عيوبه ومساوئه. ولذلك

متميزة عن بعضها انطلاقا من هذه المقاطع بالاعتماد على التنوع في الإيقاعات الموسيقية، وبهذا نستحيل من جهة نسبة نص من النصوص إلى شخص معين بذاته شعرا وإقاعا، ومن جهة أخرى يصعب تحديد التيمة الخاصة بكل عيطة، بحيث تظل هذه التيمات متنوعة ومشتملة في ثنايا النص، لأن كل عيطة نسجت انطلاقا من حبات شعرية خرجت للوجود في مراحل وأمكنة وسياقات متباينة، ثم جرى جمعها في مقاطع غنائية دون مراعاة الروابط الدلالية التي يمكن أن تجمع بينها. غير أن حضور الظاهرة القائدية وشخصية القائد الطاغية يعتبر التيمة التي يكاد لا يخلو منها أي نص من نصوص العيطة العبدية.

ويمكن القول أنه بقدر ما استنفطت الأوضاع في مغرب القرن التاسع عشر، بقدر ما تضخمت من جهة مكانة القائد بالقبيلة وتعاظمت سلطته «التي يجسدها في نظرا الجميع كممثل عن السلطان»<sup>13</sup>، رغم ما تضمنه هذه التمثيلية / الغطاء من «جشع»<sup>14</sup> يقف خلف كل سياسات القائد. ومن جهة أخرى أصبح لشخصه تالزم قوي مع مختلف مناحي الحياة بالبادية المغربية. فالقائدية ليست طريقة في الإدارة فحسب، بل هي صورة أوسع، هي ظاهرة اجتماعية لها تحملها في طياتها من دلالات وحضور قوي في السلوك اليومي، الفردي أو الجماعي للقبيلة. تبدأ إرهاباتها الأولى بشخص غني أو أغنى للتو، يطمح لوضع قبيلة أو





كان يلجأ للإيجاء للتعبير عن مواقفه السياسية، كقوله مثلاً: «الْخَزَالَةُ يَا قَالُوا أَرْشَاتٍ... الْمَخَزَنُ يُجَدِّدُهَا»، فالإمام يريد في الحقيقة القول «إذا كان عيسى بن عمر قد جاز عليهم بحكمه واعتدى فإن هناك سلطة عليا مركزية بإمكانها وفي قدرتها أن تغير الوضع وأن تجدد»<sup>21</sup>. وهذا التشفير اللغوي، والتوسل بالألغاز إنما يجد تبريره في كون «الكثافة الاجتماعية للنص الشعري، للنص الشفوي الذي يصبح أغنية راجحة في القبائل والمناطق والجهات لم تكن لتغفل عنها سلطة القائد وإنما كان يتم السعي لاستيعابها وتدمير إمكاناتها الحرة لكي تظل حاملة لإمكانية نظرة الحاكم»<sup>22</sup>. على أن الشبيخة الوحيدة التي شكلت الاستثناء في هذا الإطار، والتي يشهد لها التاريخ بوقوفها فنيا وسياسيا في وجه القائد هي الشبيخة «خربوشة»، وكانت تنتمي إلى قبيلة أولاد زيد التي لكل بها القائد عيسى بن عمر، فكلفها ذلك حياتها حين قالت رافضة «أَنَا عَبْدٌ عَبْدَةٌ وَالسُّيِّ عَيْسَى لَأَنَّ»، واصفة إياه بأكل الجيفة وقاتل إخوانه: «السُّيِّ عَيْسَى أَقْتَنَالَ أَخُوهُ... السُّيِّ عَيْسَى أَوْ كَالِ الْجَيْفَةِ»، إذ تعتبر عيوط الشبيخة خربوشة في هذا السياق - بمثابة وثيقة تاريخية، تسجل أحداثا بتطوراتها وانكساراتها ومعاناتها<sup>23</sup> وتفضح تعسفات هذا القائد تجاه قبيلتها التي رفضت الخضوع لسلطانه:

رَاعِي الْخَاوَةَ كُلَّيْهِ يَفُوتُ وَتَبَقَى الْعَدَاوَةُ

لَا بَاسَ وَلَا بَاسَ رَا الْعُدُو مَا ذَرَّ قِيَّاسَ

هَزْلُويزَكْ صَرْفُو نَحَاسَ رَا فَعَلَكْ مَا يَسْوَاشْ

ثانيا: أن القبيلة كانت على يقين بأن العنف المخزني نازل بها لا محالة، كيضما كانت شخصية القائد ومهما كان إلتماؤه القبلي، لأن القسوة في الحكم كانت من صميم السياسة المخزنية، في ظل شيوع تلك الأدبيات التي ترى في الرعية «رأس الفتنة بسبب ما جبلت عليه من نزوع إلى الشغب والفساد وإثارة الفتن متى استشعرت وهنا أوتراخيا في قوة سلطة الدولة وسطوتها»<sup>24</sup>. ولذلك لم يكن يجد الشيوخ بدا من مدح القيادة إما تكسبا أو إقضاء لشر التقاطعاتهم.

ثالثا: إن نفسية أهل البادية عموما، لم تكن لتقبل بهجاء قائدها ونصرة قائد من خارج القبيلة، فربغم البطش فإن القبيلة كانت مستعدة لنصرته ومدحه والوقوف في صفه ضد أي مناوئ، خاصة وأن العصبية للقبيلة كانت ما تزال تسري في دماء السكان<sup>25</sup>. وهكذا جاءت نصوص العيطة الحسباوية متضمنة لإشكال النص والواقع، والذي لا يمكن تفسيره دون الرجوع إلى المرجعية الثقافية والسياسية المتحكمة في الفعل اليومي للبدوي المقهور والخاضع، أو «الكواج» - على حد تعبير الأستاذ بوحمد<sup>26</sup> - التي أشرت في سيرورة التراكم الشعري. غير أن هذا الحضور الطاغى للقيادة بموتون العيطة، وخاصة قيادة عبدة، لا يجب أن يدفع بنا إلى التسليم تلقائيا بارتباطهم بالعيطة وشيوخها، كما ذهب إلى ذلك الباحث حسن نجحي<sup>27</sup> - مستدلا بـ «الحضور المكثف» لشخصية القائد عيسى بن عمر في نصوص عبدة، ويعض الروايات الشفوية التي تقول بأنه «اضطلع بدور الباعث لهذا الفن التقليدي»، وكذا برحلات صيده وفضاءات الفرجة في عهده، والتي لا بد وأن تكون قد أثلثتها العيطة. فالأمر يمكن أن يرجع فقط إلى توظيف العيطة لهؤلاء القيادة كمواضيع لنصوصها، بالنظر إلى انبهار الشيوخ بشخصية القائد عموما ومكانته ولطمط عيشه الأرستقراطي الذي شكّل مصدر الهام بالنسبة لهم. بل يصعب تصور أن يكون لقائد ما دور في بعث فن سريع الانتشار، يمكن أن يشكل تهديدا لمركزه على اعتبار ما قد يتضمنه من نقد شرس لممارساته وتجاوزاته. وما يؤكّد ذلك الرواية التي أوردها المؤرخ محمد المختار السوسي على لسان الباشا إدريس منو حول علاقة السبي عيسى بهذا الغناء، حيث يقول أنه قد: «حكى له -أي السبي عيسى- أن أخاله كان قائدا قبله، وكان عيسى خليفته يستخلفه في القبيلة حين يحيش مع السلطان، فقال فخطرت امرأة مغنية بلدا -الشيخة- فكنت وأنا شاب أذهب مع رفقاء لي بها إلى غار بعيد من العمارة تغني لي، وقد حرصنا على أن لا يعرف ذلك أحد، لأن ذلك مستغرب في ذلك العهد الذي لا يعرف الناس فيه إلا الجد ثم لما أراد القائد أخي أن يسافر مرة أخرى إلى السلطان، خرجت مع كل رجال القبيلة حتى وصلنا محلا لاعتاد

أن نودعه فيه، فحين ودع كل الناس ورجعت عنه قليلا  
أمال عنق فرسه فناداني فقال ها أنذا ذهبت فاشتغل  
أيضا في الغيران بفعلاتك، لم يعد ذلك، فتوجه لطيته،  
فبقيت أنا مبهوتا، ولو أمكن لي أن أسخ في الأرض  
لفعلت ثم كان ذلك آخر عهدي بمثل ذلك»<sup>28</sup>. فهذه  
الرواية تؤكد اعتزال هذا القائد الاحتكاك بالعيطة  
منذ صغره، وقد حاول الأستاذ حسن نجمي نفي ذلك  
معتبرا أن هذه الرواية إنما تدخل في سياق ازدواجية  
خطاب القائد<sup>29</sup>، وهو أمر كان يمكن أن يكون صحيحا  
لولا شهادة الحاكي المذكور في حق القائد بقوله «وهو  
كذلك»، أي أن تلك القصة التي رواها له عيسى بن عمر  
عن نفسه كانت فعلا آخر عهده بالعيطة، وإدريس منو  
هذا ليس بالشخص العادي في ذلك الوقت، فقد كان  
على اطلاع بكل ما يدور في البلاد من أخبار عن الرعية  
والقادة، بحكم قربيه من السلطان مولاي عبد الحفيظ،  
فقد عاش معه منذ الصغر، وكان «صاحبه ونجييه»<sup>30</sup>  
في الكبر كما يشهد بذلك القائد الناجم الأخصاصي. غير  
أن التابث في هذا السياق أن القائد السي أحمد «ابن  
القائد عيسى بن عمر» هو من ارتبط بموسيقى العيطة  
ارتباطا وثيقا على خلاف أبيه، وربما لم يتغن شعراء  
العيطة بعيسى بن عمر إلا حبا في ابنه هذا، وتشير  
الكثير من الدلائل على تعلق السي أحمد بغناء العيطة  
أهمها تلك النصوص التي نظمت في مدحه وكذا بعض  
الروايات الشفوية التي تجزم بأنه كان يرعى شيوخ  
العيطة وينظم الحفلات العيطة بقصره من حين لآخر،  
ما جعل غناء العيطة تتجدد دماؤه وتتدفق نصوصه  
بشكل لافت بمنطقة عبدة. فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن  
غناء العيطة كان يشكل «جزءا من الحياة الاجتماعية  
والترفيهية لقياد القرن التاسع عشر وقبله»<sup>31</sup>، فإن سر  
ذلك الدفع الغزير من العيوط بعبدة يكمن بالتأكيد  
في وجود هذا القائد المولوع بالعيطة والذي قضى عمرا  
وهو يعتني بشيوخها ويقربهم إليه، ويسهر على تنظيم  
جلسات وسهرات عيطة بأحضان قصره، حتى عد في  
نظر الكثيرين من القياد الذين جدوا فن العيطة في  
العصر الحديث، ولعل هذا الاهتمام إنما يدل على  
ولعه الشديد بغناء العيطة، وميله المفرط نحو الترفيه  
للتخلص من نمط العيش الصارم لأبيه القائد عيسى

بن عمر. مما جعل إسمه يظهر في متون جل عيوط  
الحصبة، بل ونظمت نصوص كاملة في مدحه والتغني  
بشخصه كما قلنا، خاصة بعد نفي أبيه، ثم توليه  
قيادة «ثمره» سنة 1925.

ونخبرنا شعر العيطة العبدية عن مجموعة من  
الأخبار والحقائق التاريخية الكاشفة لسيرة قياد منطقة  
عبدة، تماما كما نخبرنا بذلك بعض الكتابات التاريخية  
القليلة بهذا الخصوص، ومن ذلك أن منصب القيادة  
كان يُشترى من قبل الراغب فيه، ولا يُمنح بناء على  
معيار الكفاءة والاستقامة في الخدمة، وهي حيلة كان  
يلجأ لها المخزن من جهة لسد النقص المادي الحاصل  
في خزانة الدولة، ومن جهة ثانية لتشتيت ثروة القائد  
المراد نزع القيادة منه وتسليمها لمن يدفع أكثر، يقول  
شاعر العيطة تعبيرا عن ذلك: «زيد الزيادة يلا بُغيي  
القيادة»، أي يدفع أكثر من غيرك إذا كنت ترغب في  
حيازة منصب قائد. وقد استفحلت هذه الظاهرة - كما  
يذكر العلامة محمد المختار السوسي على لسان إدريس  
منو- في عهد الوزير أحمد بن موسى، بحيث «بلغ البيع  
والشراء للقيادة في أيامه نفاقا عجيبا»<sup>32</sup> وهي الحقيقة  
التي عكسها شعر العيطة الشفوي بوضوح.

وتصف لنا العيطة العبدية كذلك نمط العيش  
الباذخ لقياد عبدة، لاسيما القائد عيسى بن عمر الذي  
اشتهر بحبه لخرجات الصيد بكلا السلوقية بحثا عن  
الطرائد، وقد ألقيت صنوف من الفواكه الجافة فوق  
الزراي في كل مكان»<sup>33</sup>، في منظر فريد يجمع بين القوة  
والبذخ، «مما كان يدفع بالقبائل إلى الإعتقاد بأن  
قائدهم السي عيسى في قبيلته وداخل حدود قيادته،  
سيد فوق الجميع»<sup>34</sup> :

السِّي عيسى أَوْشَا السَّرُوتْ

زَيْن الصَّيْدَةِ زَيْن السَّلَاكِ عَيْسَى يَابْنَ عُمَرُ

ولم يكن السي عيسى معروفا بهذه الهواية في قبيلته  
فحسب، بل إمتد صيت ذلك ليصل باقي ربوع البلاد،  
لدرجة أن «بوحماره» -الثائر على المخزن- لما قبض  
عليه الجيش السلطاني وأحضره بين يدي مولاي عبد  
الحفيظ، قدم أوصافا ساخرة للحاضرين آنذاك في



الاحتلال حافظ على صلات

وثيقة بسلاطين المغرب، موازيا

بشكل ذكي ودبلوماسي بين ضرورة دعم

المخزن وإكراه الحماية الفرنسية. أما القياد الذين ارتفعوا في حضن المحتل -حفاظا على مصالحهم ونفوذهم وإن كلفهم ذلك الإسهام في تيسير سيطرة الغزاة على التراب الوطني وتثبيت أوتادهم به- فقد تنكر لهم شعر العيطة وأحجم عن ترديد أسماهم كما هو الحال بالنسبة للقائد المدني الكلاوي الذي ينعدم ذكره في شعر العيطة.

وهكذا، نخلص للتأكيد على أن لنصوص العيطة العبدية قيمة دلالية واضحة، تستقي مواضعها من الواقع الاجتماعي والسياسي لساكنة المنطقة، فهي ليست مجرد تقاطيع لفظية ثانوية في خدمة الإيقاع باعتباره المكون الأساس في الغناء، أي كلام ينظم كما أنفق لأجل تدعيم الجمل الموسيقية كما هو الحال في المدرسة المساوية مثلا، فبقراءة متأنية لنصوص العيطة العبدية، أو باستماع متمعن لتسجيلاتها وأداءاتها المباشرة، ينجلي أمامنا مضمونا غنيا، مصدره شعر شفوي -من الثقافة الشعبية- لا تقل أهميته عن أي نص شعري فصيح ومكتوب، مندرج في خالة الثقافة العالمية، ذلك أن تيمات النمط الحساوي «تجاوز الحقل العاطفي لتشمل ما هو سياسي واجتماعي»<sup>36</sup>، وتلك لعمري مقومات مميزة لأي نص شعري أدبي متكامل.

مجلس السلطان، لكنه حين وصل للقائد عيسى بن عمر، أشار إليه «فقال هذا صاحب الذئاب -يعني يألف صيدها»<sup>35</sup>. وتقف في نص «العَمَّالَة» على وصف دقيق للحظة مهيبية يكون بطلها القائد عيسى بن عمر (أو ابنه السي أحمد من بعده) وقد هب لوجهة معينة في موكب من الخيل والعتاد. وهو الأمر الذي تتداوله الساكنة وفق توصيف العاملين بالإسطبل (تَاوُغَ الرُّوَا): حيث يتجه القائد متقلعا موكبه ممتطيا جواده، فيقدم له «العَشْكُر» التحية (السَّلَامُ) فيما يجير «أشويلم» اللجام ويرفع «الفَرَّاجي» العلم. إنها وجهة إما لك قبيلة متمردة أو للصيد ترفيها عن النفس، ويقدم هذا النص لوحة لهذا البهوتوكول الذي ميز خرجات وحركات القائد عيسى بن عمر، بلسان سكان منطقة عبدة المهورين بعظمة قائدهم وعلو مكانته:

تَاوُغَ الرُّوَا كَالْوَأْيِي الْخَلَامُ

السِّي عَيْسَى أَمَقَى بِالسُّرُوتْ

الفَرَّاجِي زَا فَنَدَّ لَعَلَامُ

أشويلم جَارَ الْجَاهِ. العَشْكُرَ عَاطِي السَّلَامُ

ولأن شعر العيطة عموما هو شعر بطولات في الكثير من جوانبه، فإنه يكاد لا يحتفي إلا بالقياد الذين كان لهم موقف معاد للتغلغل الاستعماري بالمغرب مطلع القرن العشرين، كقائد عبدة عيسى بن عمر الذي دوخ سلطات الحماية بأفعاله المتعارضة مع سياساتها فاضطرت لوضع حد لحكمه بالمنطقة ولم تتوقف عند حدود ذلك، بل نفتته إلى مدينة سلا إلقاء لكرهه. والقائد العيادي بالرحامنة الذي ورغم ارتباطاته مع سلطات

#### المواهب

- 1 - العَيْطُ: طول العنق، رجل أعيط، وامرأة عيطاء: طويلة العنق. أنظر لسان العرب، لأبن منظور، المجلد الثاني، ص 3191، دار المعارف، تنقيح عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي.
- 2 - سالم الكويندي، أصول التخيل المسرحي، مقارنة أنثروبولوجية في المسرح والثقافة الشعبية، الطبعة الأولى

2006، مطبعة دار النشر المغربية، ص 90.

- 3 - حسن نجمي، غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، الجزء الأول، دار توبقال للنشر، 2007، ص 24.
- 4 - سالم الكويندي، أصول التخيل المسرحي، مرجع مذكور، ص 111.
- 5 - رقية بلمقدم، معلمة المغرب، مادة "المجذوب"، الجزء 20، ص 6985.



## أثر ثقافتى البادية والمدينة على حرفة ومنتجات السدو التقليدية فى الكويت

د. على صالح النجاشه - كاتب من الكويت

مما لا شك فيه أن المنسوجات بمكوناتها المادية، وتركيباتها النسيجية، وتنوعاتها الفنية والتصميمية يمكن أن تعبر عن علوم، وخبرات، ومهارات صانعيها. كذلك يمكن اعتبار المنسوجات على اختلاف أنواعها واستخداماتها دلائل واقعية لمستويات التطور والتحضر في مختلف الحضارات والمجتمعات.



من هنا يمكن القول بأن المنسوجات على اختلاف أنواعها، وأحجامها، وأشكالها، ووظائفها تعتبر مؤشرات عملية وبراهين حقيقية تدل على مستوى الإتقان الحرفي، والتقدم التقني، والإبداع الفني لمنتجاتها. وبما أن «السدو» يدخل في طبيعته ضمن المنسوجات اليدوية التقليدية التي برعت في حياكتها نساء القبائل البدوية في الكويت، لذلك فإنه من المهم البحث بتعمق في طبيعة العوامل التي أسست لوجوده، وساهمت في بقائه على مر السنين.

يعتبر كل من صوف الأغنام، وشعر الماعز، ووبر الجمال المواد الأساسية لحياكة مختلف منسوجات السدو. وإذا ما رجعنا إلى الاستشهاد بما جاء في القرآن الكريم في الآية رقم (80) من سورة النحل حول الانتفاع العملي بالأنعام (الإبل، والأغنام، والماعز، والأبقار)، نجد أن المولى جل وعلا قد أشار إلى ذلك بقوله في محكم التنزيل: ﴿وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّنْ بُيُوتِكُمْ سَكَنًا وَجَعَلَ لَكُم مِّنْ جُلُودِ الْأَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَاءً وَمَتَاعاً إِلَى حِينٍ﴾. لذلك يمكن القول بأن الإنسان قد عرف المنسوجات منذ أمد بعيد، واستخدم في منسوجاته الصوف، والشعر، والوبر، ضمن المواد الأولية للنسيج للوصول إلى مبتغاه، وسد احتياجاته الضرورية من ملابس، ومسكن (بيت الشعر)، ومختلف عناصر تأثير بيت الشعر، وأنواع الأمتعة المستعملة في البادية.

ونظراً لانتقال الإنسان من حياة البداوة والبادية إلى حياة التمدن والمدينة أو العكس بالعكس، نجد أن ثقافة منطقة سكنه يمكن أن تترك بصمات واضحة ومحددة على حياته، وسلوكياته، وممارساته، وعلومه، وخبراته الحياتية. من هنا نجد أنه من المهم أن يتم التوجه لدراسة أثار معيشة سكان بادية الكويت في البادية أولاً، ثم انتقال معظمهم للعيش في مختلف مدن وضواحي الكويت على حرفة ومنتجات السدو التقليدية. إن حرفة السدو مرت بمراحل مختلفة أقررت خلالها منتجات متنوعة ذات صفات ومميزات متنوعة ومتباينة. هذا بالطبع يدعو لإثارة العديد من الأسئلة والاستفسارات حول طبيعة ومدى تأثير حرفة ومنتجات السدو التقليدية بكل من ثقافتها البادية والمدينة.

#### 1 - أسئلة البحث:

من خلال التفكير في موضوع هذه الدراسة، تبرز أسئلة عديدة وهامة ذات ارتباط بماضي، وحاضر، ومستقبل حرفة ومنتجات السدو في الكويت، من أهم هذه الأسئلة ما يأتي:

\* ما هي أسباب ظهور واستمرار ممارسة حرفة السدو عند سكان البادية من أهل الكويت؟

\* ما علاقة ثقافة البادية بحرفة ومنتجات السدو في الكويت؟

\* هل أثرت ثقافة المدينة على حرفة ومنتجات السدو؟ وكيف ذلك؟

\* أي ثقافة يتوقع أن يكون لها التأثير الأكبر على حرفة ومنتجات السدو في السنوات القادمة؟ ولماذا؟

\* هل يمكن التوفيق بين ثقافتها البادية والمدينة لدعم وتطوير حرفة ومنتجات السدو؟

#### أهداف البحث

سوف يتم من خلال هذا الدراسة محاولة تحقيق الأهداف التالية:

\* تعريف الثقافة والعوامل التي تؤثر فيها.

\* مقارنة ثقافة البادية بثقافة المدينة.

\* دراسة أثار ثقافتها البادية والمدينة على حرفة ومنتجات السدو في دولة الكويت.

#### منهجية البحث

تعتمد هذه الدراسة في تحقيقها على المنهج الاستقرائي القائم على إستقاء الكثير من المعلومات من ناسجات السدو البدويات المتمرسات اللاقي تم مقابلتهن، وتدوين إجاباتهن المتعلقة بتحقيق أهداف هذه الدراسة. كذلك، تم مراجعة الأدبيات المتوفرة، وذات العلاقة بموضوع الدراسة، بالإضافة إلى الملاحظات الشخصية للباحث الذي عمل كمستشار للنسيج في الجمعية التعاونية الحرفية للسدو خلال الفترة ما بين عام 1998م وحتى أواخر عام 2015م.

## مصطلحات البحث : معانيها اللغوية وتعريفها

كتوطئة للدخول في موضوع البحث، من المهم جدا أن نتناول بالشرح والتوضيح للمعاني اللغوية العربية لمصطلحات هذا البحث وتعريف كل منها، بهدف فهم معانيها اللغوية، وأبعادها المعنوية.

### 1 - الثقافة:

كلمة «الثقافة» في اللغة العربية تعني الحداقة والفهم، فإذا قيل: زيد رجل «ثقّف»، فهذا يعني أن زيد رجل حاذق وفطن، وإذا قيل: عمرو رجل «مُثَقَّف»، فهذا يعني أن عمرو رجل معتدل في عقله وفهمه (اس منحلون، الطبعة 3، 1993- الجوهري، الطبعة 4، 1987م- القروبي الرازي، الطبعة 8، 2005م).

أما «الثقافة» (Culture) فقد عرفت لأول مرة من قبل عالم الأنثروبولوجي البريطاني إدوارد تيلور (1832م - 1917م) حيث قال: «الثقافة أو الحضارة بمعناها الإنساني (الإنساني) الأوسع، هي ذلك الكل المركب المعقد الذي يشمل المعرفة، والعقيدة، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وكل ما يمكن أن يكتسبه الإنسان كعضو في المجتمع» (Tylor, 1871). أما بالنسبة لعلاقة الثقافة بالإنسان والمجتمعات الإنسانية، فإن يشوي (2005) بعد قيامه بدراسة مقارنة بين الثقافة والحضارة والأيدولوجيا يرى أن الثقافة بمعناها الشامل: «تبدو كعالم أو ككون ذهني، أخلاقي، معنوي، رمزي، مشترك بين أناس متعددين يستطيعون التواصل عبره، وبفضله يعترفون بعلاقاتهم، وبمصالحهم المشتركة، بإختلافاتهم وتعارضاتهم، ويحسون منفردين أو مجتمعين أنهم أعضاء في كيان واحد يتجاوزهم جميعا، هذا الكيان يسمى بـ (الفئة أو الجماعة أو المجتمع)». كذلك فإن ما يميز الثقافة أنها «تتصل بالواقع الآني للقوم، وإن كان هذا الواقع يستند إلى عمق تاريخي، ذلك أن تاريخية الثقافة هي من تاريخية الجماعة المتصلة بها. إن الثقافة بهذا المعنى تعبير عن الجماعة، حتى أن البعض ذهب إلى القول بأنها نمط معيشة الجماعة لا أقل ولا أكثر» (يشوي، 2005). هذا يعني أن للثقافة وظيفة اجتماعية تهتم بالتقريب والتألف، في إطار جماعة واحدة أو خاصة، بين العديد من الناس.

وبما أن الثقافة إنسانية المنشأ، فإنه يمكن القول بأنها شاركت بشكل أو آخر في التأثير على إنسانية الإنسان. ونظرا لجنوح الإنسان في أغلب الأحيان للاستعانة بالرموز المختلفة للدلالة على بعض مفاهيمه، ومعارفه، وسلوكياته تجاه الذات والآخرين، نجد أن العلاقة الرمزية قد توطدت مع الثقافة وأصبحت الرموز أحد أدوات التعبير عن نوعية ومستوى الثقافة الفعالة. هذا ما سيتم تناوله لاحقا في هذه الدراسة حول علاقة كل من ثقافة البادية وثقافة المدينة بحرفة ومنتجات السدو التقليدية في الكويت.

### 2 - الحضارة:

«الحضارة» في اللغة العربية تعني الإقامة في «الحضر»، والرجل «الحضر» هو الذي الرجل الذي يسكن في الحضر (اس منحلون، الطبعة 3، 1993- الجوهري، الطبعة 4، 1987م- القروبي الرازي، الطبعة 8، 2005م). وقد قالها الأصمعي بفتح الحاء «الحضارة» (القروبي الرازي، 1979م).

أما تعريف الحضارة (Civilization) فقد جاء عند عالم الأنثروبولوجيا البريطاني إدوارد تيلور (1832م - 1917م) متماثلا مع تعريف الثقافة. ولكن بعد فك التماثل بينهما، يمكن القول: أن «الحضارة تتولد من ثقافة معينة، ولكنها تتعدى هذه الثقافة، وتتجاوزها زمانيا ومكانيا، ولا ترتبط بمجتمع معين بل يمكن أن تتعداه لتشمل منطقة جغرافية بكاملها (قارة مثلا). والحضارة ذات طابع تاريخي، وتراكمي، بمعنى أنها قد لا تلازم المجتمع. وهي تستمر عبر التراكبات الثقافية والآثار على أنواعها بينما يكون المجتمع قد إندثر» (يشوي، 2005).

### 3 - البادية والبدو والبدوة:

كلمة «البادية» جاءت من البادي وهو الشيء الظاهر، وهي أيضا «اسم للأرض التي لا خضر فيها» (اس منحلون، الطبعة 3، 1993- الجوهري، الطبعة 4، 1987م- القروبي الرازي، الطبعة 8، 2005م). وفي مثل هذا يقال للأرض الصحراوية المنبسطة بـ «البادية» لأنها أرض مكشوفة. من هنا جاء كلمة «البدو»

وهم سكان البادية، ومنها اشتقت كلمة «البدو»<sup>4</sup>، وجميعها مشتقات في مجملها خلاف «الحضر». وإذا قيل: «تبادى» الرجل، فذلك يعني أنه تشبه بأهل البادية (الجهري، الطبعة 4، 1987م). وفي «البدو» يقول ابن خلدون، مؤسس علم الاجتماع الأول: «العرب أبعد الناس عن الصنائع. إنهم أعرق في البدو وأبعد عن العمران الحضري» (ابن خلدون، 2004).

أما بالنسبة لتحديد طبيعة البادية وتعريف مفهومها عند الفوال (1983)، فقد جاء ذلك على الوجه التالي: «إعلم أن العرب منهم الأمة الناجعة، أهل الخيام لسكناهم، والخيول لركوبهم، والأنعام لكسبهم، يقومون عليها، ويقتاتون من ألبانها، ويتخذون الدفء والأثاث من أوبارها وأشعارها، ويحملون أثقالهم على ظهورها، يتنازلون حلالا متفرقة، ويبتغون الرزق في أغلب أحوالهم من القنص، وتخطف الناس من السبل، ويتقلبون دائما في المجالات، فرارا من حرارة القيظ تارة، وصبارة البرد تارة أخرى، وانتجاعا للمراعي غنمهم، وارتيادا لمصالح إبلهم الكفيلة بمعاشهم وحمل أثقالهم ودفنهم ومنافعهم».

#### 4 - المدينة والبادية:

كلمة «المدينة» في اللغة العربية تعني «الحصن» وكل أرض يبني فيها حصن فهي مدينة، وجمعها «مُدُن». ويقال أن فلان «مَدَن» أي إتقل وسكن المدينة، وينسب الشيء إلى المدينة فيقال عنه «مَدَنِي» (راس مطبور، الطبعة 3، 1993). كذلك يقال: «المدينة هي المُصَر» (الفيروزآبادي، الطبعة 8، 2005م). بذلك فإن المدينة تعني التحضر والاستقرار، وهي بهذا المعنى تكون النقيض من البدو وكثرة التنقل والترحال.

#### مقارنة ثقافة البادية مع ثقافة المدينة

من هنا يمكن القول بأن ثقافة البادية مختلفة إلى حد كبير عن ثقافة المدينة، فثقافة البادية متأثرة إلى حد كبير بالمعيشة في الأراضي الصحراوية القاحلة القائمة على التنقل وكثرة الترحال، وهذا لا يتيح للمجتمع البدوي نفس فرص النمو الثقافي المتاحة في

بيئة المدينة المبنية على أساس التحضر والاستقرار. لذلك فإن العديد من عناصر الثقافة البدوية تنتقل من جيل لآخر بالمشافهة كالشعر، والقصة، والأمثال الشعبية، وتاريخ القبيلة والعرب، ومعرفة الأنساب، وعلوم القبيلة والعرب، ومختلف أنواع الخبرات والمعارف الأخرى ذات العلاقة بحياة البادية. في المقابل، تحفظ وتنتقل مثيلاتها في ثقافة المجتمع المدني من خلال التدوين الكتابي، والتسجيل الصوتي، والتصوير المرئي، وما إلى ذلك من تقنيات. كذلك فإن العديد من منتجات الثقافة البدوية مبنية على «الوقتية» في الاستعمال كبيت الشعر وعناصر تأثيره ومختلف منتجات السدو الأخرى، على سبيل المثال لا الحصر، بينما تكون منتجات المدينة في أغلبها مبنية على «الاستدامة» مثل المنازل الطينية أو الخرسانية ومختلف عناصر تأثيرهما، وما إلى ذلك من منتجات مادية وأدبية.

#### علاقة بادية الكويت بحرفة ومنتجات السدو

نظرا للظروف البيئية والمعيشية والمادية الصعبة التي عاشها أهل بادية الكويت، فقد كانت حياتهم مفعمة بالتحديات والصعوبات المضيئة. فقساوة الصحراء المعهودة على أرضها القاحلة، وجوها الجاف الملهب، ومائها الشحيح، وخضرتها الموسمية المتناثرة قد أرغمت سكان البادية على حياة التنقل والتجوال المستمر طلبا للماء، والكأ الذين هما من أساسيات الحياة في الصحراء (Dickson, 1959). هذا النمط من الحياة الذي يعتمد على كثرة التنقل والترحال، أجبر سكان البادية على الاقتصاد في المأكل، والمشراب لمحدودية توفر هذين العنصرين الهامين في بيئة الصحراء. كذلك ذهب سكان البادية إلى الاختصار والاقتصاد في الملابس، والمسكن، والمتاع لقلّة الخامات الأولية اللازمة لتوفير تلك المطالب، ومراعاة لضروريات سرعة وتكرار التنقل من مكان لآخر حسبما تفرضه عليهم الحاجة، وتقلبات الأحوال في الصحراء.



الشكل (1): نقوش متنوعة تستخدم في تزيين منسوجات السدو المختلفة.

### أثر الثقافة البدوية على حرفة ومنتجات السدو

إن الثقافة البدوية كانت محصورة بحدود ضروريات المعيشة في الصحراء، إذ لم تكن هناك مدارس نظامية، ولا مناهج تعليمية، ولا مكتبات كما هو الحال عند أهل المدينة لتبادل العلوم والخبرات. إلا أن ذلك لم يمنع معارف وخبرات الأجداد، والآباء من الانتقال للأبناء، والأحفاد. تركزت الثقافة البدوية حول أنشطة الحياة اليومية، ومقومات البقاء، والتسلية في الصحراء. هذا، وقد استعاض أهل البادية عن اللغة المكتوبة إلى حد كبير باللغة المنطوقة، فبرعوا في قرص الشعر وحفظه، وأتقنوا قول القصة وسرد الحكايات، وتفننوا في استخدام بعض أدوات الموسيقى البسيطة كالربابة والناي. بالإضافة إلى ذلك فإن معظم نساء البادية احترفن حياكة منسوجات السدو المختلفة، وتم من خلال نقوشها المتنوعة الرمز للعديد من عناصر البيئة البدوية. كذلك فقد كانت رموز تلك المنسوجات أحد الوسائل الهامة للتعبير العملي عن مهارات، وخبرات، وثقافة سكان البادية، وعلى وجه الخصوص النساء منهم. كانت تلك المهارات المختلفة في مجملها هي أحد أدوات نشر وتناقل الثقافة البدوية، والمبرع ما كان يشعر به ويعايشه أو يتطالع إليه أهل البادية. ولقطع الرقابة والملل، ولتخفيف المشقة التي كثيرا ما تصيب ناسجات السدو أثناء عملية الحياكة فإن بعضهن كن ينشدن الشعر ويتغنين به. من أمثلة الشعر الذي كان يتغنى به عند ممارسة غزل الصوف، قول بعض الناسجات:

من هنا جاءت حرفة السدو، وتطورت كحرفة نسائية بدائية لتوفير منسوجات السدو اللازمة لبناء بيت الشعر كمسكن للعائلة، وتجهيزه بمختلف عناصر التأثيث البسيطة في التصميم، والعملية في الاستعمال وإعادة الاستعمال. إن بيت الشعر البدوي بمختلف مواد بنائه، وأسلوب صناعته، وتنوع عناصر تأثيثه، يعتمد على البساطة، والاقتصاد، وتأثر إلى حد بعيد بما كان متوفرا من مواد، وخامات أولية، وظروف حياتية. فالخامة الأساسية المكونة لبيت البدوي هي شعر الماعز الأسود. يقوم رجال البادية بقص (جن) شعر الماعز في فصل الربيع ثم تغزله نساؤهم، ويعدها تلسج على نول أرضي منصوب بشكل أفقي متواضع لتحريك منها شرائط سوداء اللون بسيطة التركيب تسمى فلجان ومفردها فلجة. تتراوح عروض الفلجان بين 60 سم إلى 100 سم، كما تمتد أطوال هذا النوع من منسوجات السدو من خمسة أمتار وهو الطول المعتاد لبيوت الشعر الشائعة لغالبية ذوي الأحوال الاقتصادية المتدنية من أهل البادية، ولكن ذلك الطول قد يصل إلى خمسة وعشرين مترا، وهو الطول المرغوب به لصناعة بيت الشعر للأثرياء من الأسر البدوية أو لشيوخ العشائر والقبائل. أما عرض بيت الشعر فيكون بين ستة إلى ثمانية فلجان ولا يزيد في أغلب الأحيان عرض القطعة الواحدة من الفلجان عن مائة سنتيمترا، وهو عرض منسوجة السدو التي يمكن أن تسيطر عليها ناسجة واحدة.



## تسبق نبات الحارة

لعل أول مؤلف يكتب في الكويت ويذكر فيه عن ثقافة البادية وعن حرفة ومنسوجات السدو هو كتاب «عرب الصحراء» أو (The Arab of the Desert) لمؤلفه ديكسون (H.R.P. Dickson) الذي نشره في عام 1959م. ثم جاء بعده كتاب «السدو: الأساليب الفنية للحياكة البدوية» لرونا كرايتن (1989) بالتعاون من جمعية السدو (الجمعية التعاونية الحرفية للسدو لاحقاً) حيث شرحت فيه من جديد حول نول ونقوش السدو، مع وصف كامل ودقيق لخطوات حياكة السدو. أما بالنسبة لزخارف، ونقوش السدو فقد كانت مستوحاة من بيئة الصحراء وما يوجد فيها من أحياء حيوانية ونباتية، وجمادات.

من أبسط زخارف السدو هي نقش «الحباب» أو «الحبوب» (الشكل 1) حيث تعبر هذه النقشة عن الحبوب الجافة المثلثة بالأرز، أو الشعير، أو الحنطة التي يستعملها أهل البادية في طعامهم. هذه النقشة غالباً ما تظهر على جانب أو جانبي قطعة السدو على شكل خطوط أفقية قصيرة (بطول 4 خيوط سداة متراسة جنباً إلى جنب) على جانب، أو جانبي قطعة السدو، وبشكل متبادل يتكرر فيه لونين هما في الغالب الأبيض، والأسود وقد يكون بألوان أخرى أقل شيوعاً مثل الأحمر، والأسود أو البرتقالي والأسود ونحوها. أيضاً، نقش «الضايعة» أو «الضلع» (الشكل 1) فهي شبيهة بنقشة الحبوب، إلا أنها أكثر إستطالة وتنسج تبادلياً وسط نسيج من لون مغاير للونين المستخدم في هذه النقشة، ومسامها مأخوذة من شكل أضلاع الصدر. أما نقش «ضروس الخيل» (الشكل 1) فهي من مسامها مأخوذة من ضروس أو أسنان الخيل وهي نقش أكبر من الحبوب ويستخدم فيها لونان أيضاً كما في نقش الحبوب. من النقوش السائدة، أيضاً، في منسوجات السدو نقش صغيرة تسمى «العين» أو «العيون» (الشكل 1) وهي عبارة ظهور خيوط سداة بيضاء على شكل نقاط ضمن منسوجة سداة سوداء أو العكس بالعكس، وقد

سميت هذه النقشة بالعيون لأنها تشبه العيون الناضرة أو المحدقة من خلال النسيج الأسود.

أما نقش «العويرجان» (الشكل 1) فقد اشتق اسمها من تعرجات كثبان رمال الصحراء، والبعض يرجعها لفكرة «التسبيح» وذكر الله جل وعلا، وهذه النقشة تبدو للعيان على شكل سلسلة هرمية طولية تكونها مثلثات ذات لونين أساسيين هما في الغالب اللون الأبيض والأحمر المنسوجان على خلفية سوداء (العامري، 2015). وتأتي بعد ذلك نقش «المنذرة» (الشكل 1) أو النباتات المزهر، وهي نقش

متطورة من العويرجان. نقش المنذرة غالباً ما تكون خيوطها ضعف نقش العويرجان ومن أشهر أشكال نقوشها الشكل المعين الذي يبدو لأول وهلة كمثلثي العويرجان وقد التصقتا تارة من ناحية ضلع القاعدة وتارة أخرى بالتبادل من ناحية رؤوس المثلثات.

وتعتبر نقش «الشجرة» (الشكل 2) من أجمل نقوش السدو، وأكثرها تعقيداً وتنوعاً. تقع نقش الشجرة في قلب منسوجة السدو، وقد سميت هذه النقشة بالشجرة لتنوع وحدات التصميم فيها. فهي كأنها جذع شجرة تتفرع منه أغصان وأوراق، أو نقوش متعددة، ومتنوعة. تختلف نقش الشجرة عن المنذرة والعيورجان في أنها تتكون خيوط ساداتها في الغالب من لونين هما الأبيض والأسود. أما نقش العويرجان والمنذرة فيدخل معهما اللون الأحمر. كذلك فإن نقش العويرجان تكرر فيها نفس الوحدة الهندسية وهي المثلث، والمنذرة تكرر فيه الشكل المعين أو بعض تفريعاته، إلا أن نقش الشجرة يدخل فيها كل ما تحب الناسجة أن تضيفه إلى منسوجتها من نقوش أو رموز إنسانية، أو حيوانية، أو نباتية، أو جمادية، وغير ذلك. فمن الأشكال التي وجدت تزين نقش الشجرة المشط، والعقرب، والحية، واليامعة أو الحرز، والمرأة، والهودج، والجمل، والتراخي أو حلق الأذن، والبرائن أو الوسم وهي إشارات لتحديد الهوية القبلية أو الملكية الشخصية للأفراد أو الهوية القبلية للناسجة، ثم أضيفت الطائفة، والصاروخ، وطلقات الرصاص، والقنابل بشكل متكرر بعد غزو العراق للكويت في 2/8/1990م.



الشكل (2): نقشة الشجرة تتوسطان طوليا قطعنا نسيج سدو خيطنا مع بعض لعمل بساط.

في تنفيذها فإنها غير دارجة كثيرا. كذلك اشتق من هذه النقشة نقشة أخرى يطلق عليها «نصف حنبلية» (الشكل 3) وهي نصف نقشة الحنبلية. أما نقشة «رقم حنبلية» (الشكل 3) فإنها تتكون بلف خيط اللحمة حول مجموعة من خيوط السداة.

بعد نسج السدو، والمضي في تشكيله لعمل العدول، أو الخروج، أو المزود فإن الحاجة تبرز لخيطة أطراف تلك الحقائق المختلفة الأحجام، والأغراض، ومن هنا ظهرت الحاجة «لدرز الزخرفي». من تلك النقوش المستخدمة في الدرز «ضراس» وهي شبيهة بالأضراس أو الأسنان الطاحنة، و«إخشاب» المحكمة الصلبة كالخشب في جياكتها، و«الحبة» المشتقة من الحبوب المستعملة في البادية. أما الأهداب، أو الجدايل، أو الكراكيش فتزين بها أطراف الحقائق المعمولة من السدو كما تستخدم السفايف، والمراقيص لتزيين الإبل، والهاودج.

نظرا لإعتقاد أهل البادية بالعين، والسحر، والحسد فإن نساءهم جنحن لإستعمال الودع، أو الأصداف البحرية التي حصلن عليها من أهل المدينة القرييين من البحر، كما إستخدمن أيضا أنواعا من الخرز الأزرق أو الفيروزي لإبعاد العين، أو الحسد عنهن، وعن أبنائهن، وأفراد عائلاتهن.

نقشة «الرقم» (الشكل 3) هي أيضا من النقوش المشهورة في السدو إلا أن أسلوب تنفيذها مختلف عن النقوش سالف الذكر، حيث تلف خيوط اللحمة حول السداة، وتغطيها على شكل مثلثات أو مربعات متعددة الألوان متصلة من ناحية زواياها أو أضلاعها. ولعل كلمة «الرقم» مأخوذة من السترأي أن خيوط اللحمة ترقم أو تسترخيوط السداة. تستخدم هذه النقشة بكثرة في البسط، والمسائد أو الوسائد، وقواطع بيت الشعر من أنواع هذه النقشة «الرقم» وهي عبارة عن 8-10 مثلثات متعددة الألوان تمتد على العرض الواحد للمنسوجة ولكن بدون نظام محدد. أما نقشة «الجنح الحنبلية» فهي شبيهة بنقشة الرقم إلا أنه إذا استخدمت عدة ألوان في تصميم مثلثاتها، فإن تلك الألوان تستخدم وتكرر بنظام ثابت ومحدد (الشكل 3). يأتي بعد ذلك نقشة «الشنف الحنبلية» (الشكل 3) وهي 4-5 مثلثات تحاك في وسط منسوجة السدو، وقد تقطع نقشة الشجرة أو العويرجان أو المذخر. توجد أيضا نقشة «الحنبلية» (الشكل 3) وهي على شكل معين كبير كعنصر زخرفي يتوسط منسوجة السدو، ويتكون من خمسة ألوان مختلفة على الأقل يحيط بعضها بعضا، أي على شكل معين في قلب المعين الآخر. نظرا للوقت الطويل الذي تأخذه هذه النقشة



الشكل (3): نقوش الرقم المختلفة مسجوة بالعرض وتظهر من بينها نقوش طويلة للسحو من أهمها نقوش الشجرة الصورة لمقدمة قاطع بيت شعر من المجموعة الدائمة للجمعية التعاونية الحرفية للسحو.

### أثر ثقافة المدينة على حرفة ومنتجات السدو

لقد كان النعاج بعض القبائل التي سكنت بادية الكويت متفاوتاً مع سكان الحواضر أو المدن الكويتية منذ البدايات الأولى لنشأة دولة الكويت في بداية القرن السابع عشر (الهجري، 2006). فأفراد قبيلة العتوب، على سبيل المثال، هم أول من تأقلموا مع حياة المدينة، واندمجوا مع مكوناتها السكانية بسرعة، ثم اشتغل معظمهم في المهن البحرية المختلفة من غوص على اللؤلؤ، والتجارة، وصيد الأسماك. إلا أن معظم القبائل الأخرى قد ارتبطت بالمدينة بما يسد احتياجاتها، فكان أفرادها يقدمون للمدينة لبيع بعض منتجاتهم الحيوانية كالصوف، والسمن الحيواني، والإقط وغيرها من المواد، ولشراء ما يحتاجون إليه من أرز، وحنطة، سكر، وملح، والعلاج في بعض الأحيان. وبقيت قبائل أخرى أبعد عن المدينة من الفريقين السابقين، تسكن البادية وتعيش على رعي الإبل والأغنام والماعز.

مما لا شك فيه أن طبيعة المدينة والحياة فيها يختلفان إلى حد كبير عن مثيلاتها في البادية. فطبيعة المدينة قائمة على الثبات والاستقرار أما البادية فطبيعتها مبنية على التنقل والترحال. كذلك فإن حرف، ومهن، ومنتجات، وخدمات المدينة مرتبطة

بما تقدم لرى أن ثقافة أهل البادية، وعلومهم البسيطة التي تتجت عن التجربة والمشاهدة الشخصية المباشرة، أو العلم المتوارث أبا عن جد، وأما عن جدة قد أثرت في حرفة السدو وبالذات في النقوش التي تزين منتجاتها المختلفة التي عبرت بشكل واضح، وصادق عن تلك الثقافة التلقائية في نوعيتها، العميقة في جذورها، والغنية في تعبيراتها، وكفينا في هذا المقام ما نشر ضمن مجموعة مصورات «السدو» التي نشرت للمرة الثانية في عام 1982م من قول الشاعرة البدوية التي عبرت عن سعادتها، وأحاسيسها، وعلاقتها المباشرة بسدوها فقالت:

يوماً أن اقضيت شغلي قبل تقضي

مزاودي خلصت واليوماً أخشمها

النقش بالمزودة من شغلي وفي

فيها يدي عالم ما حد يعلمها

الرقم والشنف شغلي ما يعوقني

والفرشة عقب باكرني نولها

باكر لشد القطين وزملهم ردي

كل على نضوها شالت ولا يمها

بالثبات، والإستقرار اللذين هما من أهم سمات العيش في هذه البيئة الحضرية. في المقابل فإن حرف، ومهن، ومنتجات، وخدمات البادية مرتبطة ببيئة البادية ومتأثرة بحياة التنقل والترحال. من هنا نجد أن حرفة السدو التي كانت تمارس من خلال الناسجات المنتميات للقبائل التي انتقلت من العيش في البادية إلى السكن والإستقرار في المدينة قد تأثرت بشكل ملحوظ في كيفية وألية ممارسة حرفة السدو، كما تأثرت طبيعة ونوعية منتجات السدو التقليدية لتظهر منتجات جديدة تتناسب في احتياجات التمدن والإستقرار في البيئة الجديدة.

### أثر ثقافة المدينة على ممارسة حرفة حياكة السدو

نظرا لانتقال معظم أبناء وبنات القبائل البدوية من العيش في البادية إلى العيش في المدينة، فقد تدنت مع مرور الوقت الحاجة إلى ممارسة الناسجات المتمرسات لحرفة السدو بهدف إنتاج بيوت الشعر ومختلف منتجات السدو الأخرى التي كانت تستعمل إما لتأثيث بيت الشعر، أو لحفظ ونقل الأغذية والأمتعة الشخصية والعائلية المختلفة، أو لتزيين بيت الشعر، أو لتجهيز الهودج لتنقلات النساء والأطفال، أو لتجهيز وتزيين الجمال والأحصنة. كذلك فإن هذه الحالة تعاضمت بعد توجه أغلبية بنات القبائل لتحصيل العلم والعمل في مختلف الوظائف المدنية، مما أدى وساهم مع مرور السنين إلى تنامي عزوف بنات القبائل اليافعات في السن والشابات على السواء عن تعلم أصول ومهارات ممارسة حرفة السدو، فأنحسرت بذلك أعداد الناسجات الممارسات لهذه الحرفة اليدوية التقليدية.

### أثر ثقافة المدينة على تصميم نول (آلة حياكة) السدو

عند إستقصاء آثار عيش البدو في مدن وضواحي الكويت المختلفة عوضا عن العيش في البادية، نجد أن معظم الناسجات من نساء القبائل التي هاجرت للمدن والضواحي قد واجهن عددا من الصعوبات في

نصب أنوالهن لممارسة حرفة السدو داخل منازلهن الحديثة ذات الأرضيات المبلطة بالكاشي الموزاييك أو السيراميك أو الرخام، بدلا من الأراضي الرملية السابقة التي عملن عليها في البادية. هذا التغيير في أرضية العمل وممارسة حرفة السدو، فرض عليهن واقعا جديدا كان السبب في تطوير تصميم نول السدو التقليدي إلى نول آخر يعمل بنفس الطريقة ولكنه في وضعية رأسية (قائمة). حافظ نول السدو الجديد على نفس أجزاء وطريقة عمل النول التقليدي الأصلي ولكن إختلفت مواد بنائه فأصبح له هيكل خشبي ومزود بكرسي لزيادة راحة الناسجة عند العمل عليه. كذلك فقد تم بعد الإنتقال من البادية إلى المدينة في معظم الأنوال الأرضية التقليدية تقنين الحد الأقصى لطول النول بما يتناسب من طول الفراغ المنزلي المتاح لنصب هذا النول. أما الجيل التالي من نول السدو فقد تم تصميمه ليتم النسج عليه في وضع رأسي. في التصميم الرأسي لنول السدو تم مراعاة الجوانب الأرجونومية (قياسات جسم الإنسان) وأصول الجلسة الصحية للناسجات، بهدف تشجيع البنات اليافعات والشابات على ممارسة حرفة السدو بأعلى مستوى من الراحة البدنية، والمهنية الحرفية، والجودة الإنتاجية.

### أثر ثقافة المدينة على إختيار مواد إنتاج السدو

أما بالنسبة للتغيير الذي طرأ على المواد الأولية لنسج مختلف منتجات السدو، فأولها تمثل في دخول خيوط القطن البيضاء لخط الإنتاج اليدوي للسدو جنبا إلى جنب مع الصوف الأبيض أو عوضا عنه في أغلب الأحيان. تم إستخدام خيوط القطن لعدة أسباب من أهمها:

\* نصوع بياض خيوط القطن مقارنة بخيوط الصوف المائلة للإصفرار.

\* جاهزية خيوط القطن للنسج في مقابل الحاجة لبذل الكثير من الجهد في تنظيف وغزل الصوف الأبيض وتجهيزه لعملية النسج.



\* تدني تكلفة خيوط القطن مقارنة بتكلفة خيوط الصوف .

\* توفير الوقت والجهد باستخدام خيوط القطن الجاهزة للنسج في مقابل خيوط الصوف التي تحتاج للتجهيز (تنظيف وغزل وتلوين) لتلك العملية.

وفي العقدين الماضيين تم استخدام خيوط الأكريليك (أو ما يطلق عليه محلياً عند البعض بالصوف الصناعي) الملونة بدلاً من خيوط الصوف الطبيعي التي تحتاج للتلوين والصباغة اليدوية. هذا الاستخدام قلل من قيمة وجودة منتجات السدو التي كانت تعتمد على استعمال المواد الطبيعية الصرفة. كذلك فإن الناصجات قمن باستخدام الصبغات والألوان الكيميائية التي تباع في الأسواق المحلية والمستوردة من بعض الدول المجارة أو الصديقة بدلاً عن الصبغات الطبيعية التي كانت تؤخذ من البيئة المحلية مثل الفوه، والعرجون، والحنة، والعصفر، بالإضافة للشب والخل لتثبيت الصبغات الطبيعية بغرض تلوين خيوط الصوف المائلة للبياض.

الأرواح مثل الإنسان ومختلف أنواع الحيوانات والطيور من نقوش السدو التي كانت تظهر في نقشة الشجرة، التي تنسج على طول منسوجة السدو، بسبب شيوع بعض الأحاديث النبوية الشريفة حول تحريم تصوير ورسم ذوات الأرواح. وبعد السكن في بيوت حديثة، ودخول بعض الأجهزة الإلكترونية للمدينة كالراديو والمسجلة، وبعد مشاهدة الطائرات المختلفة تطير في سماء الكويت، دخلت رموز هذه العناصر الجديدة لتضاف إلى قائمة نقوش ورموز السدو التي تنسج في نقشة الشجرة. ثم بعد غزو الكويت من قبل جارتها العراق وبعد تحرير الكويت من الغزو، ظهرت نقوش الطائرات الحربية بتصاميم مختلفة، كما ظهرت بعض الأسلحة كالصواريخ والقنابل ضمن نقوش السدو. من هنا يمكن القول، أن معاشة ثقافة المدينة بمفهومها وتعريفها الشاملين، قد فتح أبواب المشاهدة والخيال عند ناصجات السدو المتمرسات والحديثات، فانتجن قطع سدو جميلة كانت تعكس من خلال نقوشها وعناصر الرمز المختلفة فيها عمق ومدي تلك التغييرات.

### أثر ثقافة المدينة على رموز ونقوش السدو

أثرت ثقافة المدينة على نقوش وزخارف السدو بشكل ملحوظ، فقد ظهر ذلك واضحاً على مرحلتين. بدأت المرحلة الأولى بظهور رموز مختلفة للإنسان على هيئة رجال الجيش أو الحرس الوطني، أزواج أو أبناء أو أقارب الناصجات، من خلال حياكة أشكالهم الرمزية بالزّي العكسري، وظهور أحد الرتب العسكرية كالرقيب المتمثلة في ثلاثة خطوط محاكة على شكل ثلاثة زوايا متراسة خلف بعضها البعض. كذلك ظهرت رموز لباصات المدارس، والسيارات، وبعض الكتابات البسيطة التي كانت تحاك إما على شكل أحرف أبجدية متقطعة أو على شكل كلمات مثل كلمة «الكويت». ومع تعمق الثقافة الدينية عند الناصجات نتيجة ذهاب بعضهن للصلاة في المساجد، أو سماع دروس وخطب رجال الدين في التلفزيون أو الإذاعة، أو التعلم في المدارس، فقد اختلفت رموز ذوات

### أثر ثقافة المدينة على منتجات السدو

عندما كانت نساء وبنات القبائل يعيشن في البادية، فقد ساد بشكل عام على مختلف منتجاتهن من أعمال السدو الجانبين الوظيفي والجمالي. فالجانب الوظيفي قد فرض نفسه على جميع تلك المنتجات المتمثلة بشكل رئيسي في بناء بيت الشعر وتجهيزه بمختلف عناصر التأثيث الضرورية من بسط، وزل، ومساند، وفرش، ومزاود، وعدول، وخروج. أما الجانب الجمالي فقط برز بشكل ملفت للنظر والانتباه من خلال إختيارهن واستخدامهن الألوان الجذابة كالأحمر، والأزرق، والأخضر، والبرتقالي، والعنابي، بالإضافة إلى الألوان الطبيعية لما كن يتحصلن عليه من صوف الأغنام عند نسج قطع السدو المختلفة ليضيفن على مساكنهن في بيئة الصحراء الجرداء لمسات فنية ملونة غاية في الروعة والجمال. كذلك برعت ناصجات السدو في تصميم مختلف أنواع النقوش التي تم

ذكرها في متن هذه الدراسة، كما أظهرن ذلك ببراعة تامة من خلال تصميم وإنتاج السفايف والمراقيص لتزيين الجمال، والخيل، وهوادج النساء، ومقدمات بيوت الشعر، والأهداب أو الكراكيش التي كانت تزين المزود، والعدول، والخروج. إلا أنه بعد إنتقال معظم سكان البادية إلى المدن والضواحي المختلفة والإنبهار بطبيعة وتنوع وإزدهار البيئة الحضرية الجديدة، فقد مالت بعض قطع السدو للبساطة في تكويناتها ونقوشها، مع الإحتفاظ إلى حد بعيد بهويتها البدوية. كذلك قل ظهور نقشة الشجرة التي طالما تباهت بها الناسجات المتميزات «الضفرات» من بعض منتجات السدو الحديثة لقلة عدد من يجدن إنتاجها، وكون قطع السدو التي تحتوي على نقشة الشجرة تأخذ وقتا طويلا وجهدا كبيرا من الناسجات الحديثات اللاتي يملن لإنتاج أغز وكسب مادي أسرع.

### مستقبل حرفة ومنتجات السدو في ظل تنامي ثقافة المدينة وتراجع ثقافة البادية

خلصت نتائج هذه الدراسة في الإجابة على أسئلة البحث، إلى أن الثقافة البدوية السائدة كان لها في الأصل دور كبير، ومؤثر في صياغة كل من حرفة، ومنتجات السدو، إلا أن تلك الآثار أخذت في الإنحسار بسبب التغييرات التي أصابت الحياة الاجتماعية والثقافة البدوية بعد الإحتكاك بمثيلاتها في المجتمع المدني نتيجة العيش في مدن وضواحي الكويت المختلفة.

وفي ظل دخول حياكة منسوجات السدو مجال التصنيع الآلي، وانخفاض أسعار تلك المنتجات من بيوت شعر ومختلف عناصر تأثيثها والإكسسوارات المستخدمة في سد الإحتياجات الفردية والأسرية التي سبق تناولها في متن هذه الدراسة، ولمواجهة الإنحسار المتنامي في ممارسة حرفة السدو، فقد بات من الضروري إعادة دراسة وتقييم الجهود المبذولة حاليا من قبل كافة الأفراد والجهات المعنية بالمحافظة على حرفة السدو وتطوير منتجاتها لتتناسب مع التغييرات والتطورات التي طرأت على «المجتمع البدوي» بشكل خاص خاص، ولكي تتناسب مع التوجهات المعاصرة في الإنفتاح على مستهلكين «غير تقليديين» من جهة أخرى. كذلك بات من الضروري إيجاد قنوات وأدوات للتقارب بشكل عملي أفضل بين ثقافتنا البادية والمدينة بهدف المزج بين أثريهما بشكل إيجابي للتأثير على ممارسة حرفة السدو، وتنويع الإنتاج من خلالها.

بالإضافة إلى ذلك، فقد ظهر نوع جديد من بيوت الشعر التي تتناسب مع حياة المدينة من خلال إستخدام نسيج السدو التقليدي لعمل بيوت الشعر التي تنصب على أعمدة وجمالونات حديدية لتبنى منها أماكن تجمع خاصة بالرجال خارج المساكن الحديثة تعرف بالديوانيات، بدلا من بناء بيوت الشعر التقليدية للسكن العائلي في البادية. وتدنّت الحاجة لإنتاج المزاد والخروج والعدول بسبب توفر البدائل الحديثة لها، وبسبب زيادة إستقرار تلك القبائل البدوية في المدن والضواحي، ونُدرة الحاجة للتنقل والترحال في البادية.

بالإضافة إلى ما سبق ذكره، فقد قامت الجمعية التعاونية الحرفية للسدو من خلال بعض المصممين والمصمّمات المتعاونين معها بتصميم العديد من قطع الإكسسوارات المختلفة والحقائب، والفايلات، والمخاد أو الكوشيات، وبعض قطع الأثاث الكراسي، والطاولات التي طعمت بمنسوجات السدو، فجمعت بذلك بين إبداع التصميم وأصالة الهوية. كذلك فقد إستعملت بعض نقوش السدو الشائعة كالعويرجان والمذخر والضليعة وضروس الخيل في تزيين بعض أباريق وأكواب الشاي، وعلب المحارم الورقية، وبعض

## الخاتمة والتوصيات

- \* دراسة فكرة إعادة توظيف منتجات السدود التقليدية بشكل عصري يتناسب مع احتياجات المستهلكين الجدد.
- \* تحديد شرائح جديدة من المستهلكين التقليديين وغير التقليديين التي يمكن أن تكون سوقاً استهلاكية جيدة لمنتجات السدود التقليدية أو الحديثة.
- \* تكثيف برامج وورش التدريب على ممارسة حرفة السدود بشكلها ومحتواها ومنتجاتها المطورة.
- \* الإرتقاء بمستوى جودة منتجات السدود مع مراعاته عدم رفع أسعار تلك المنتجات إلى مستويات غير منافسة لمثيلاتها من المنتجات المستوردة.
- \* فتح أسواق جديدة محلياً وإقليمياً وعالمياً لمنتجات السدود التقليدية والحديثة.

مما سبق تناوله، يمكن القول بأن استشراف مستقبل حرفة ومنتجات السدود في ظل تناقص تأثير ثقافة البادية، وتنامي تأثيرات ثقافة المدينة يندر بالخطورة التامة على استمرارية ممارسة هذه الحرفة التراثية الأصيلة، والمحافظة على أصالة ووجود منتجاتها المختلفة ما لم يتم عمل ما يلي:

- \* إعادة النظر في مقومات استمرارية ممارسة حرفة السدود، والأسباب التي يمكن أن تشجع من جديد على زيادة ممارسة هذه الحرفة اليدوية التقليدية التراثية.
- \* فتح قنوات التقريب بين ثقافتنا البادية والمدينة ثم إدماجهما مع بعض من خلال برامج التعليم والتدريب المختلفة لكيلا تكون إحداها مغربية على الأخرى بشكل كبير.

## المراجع العربية

- \* ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (2004م). مقدمة ابن خلدون. تحقيق عبدالله محمد الدرويش، دار يعرب. دمشق: سوريا.
- \* إبن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. (الطبعة 3، 1993م). دار صادر، بيروت: لبنان.
- \* الجوهري، إسماعيل بن حماد. الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية. (الطبعة 4، 1987م). دار العلم للملايين، جمهورية مصر العربية.
- \* الفيروزآبادي، محمد بن عمر الشيرازي. القاموس المحيط. (الطبعة 8، 2005م). مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. دمشق: الجمهورية السورية.
- \* القزويني الرازي، أحمد بن قارس بن زكريا. معجم مقاييس اللغة. (1979م)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: الجمهورية السورية.
- \* الهاجري، د. عبد الله والعنزي، محمد نايف مدخل إلى تاريخ الكويت الحديث والمعاصر، (الطبعة الأولى، 2006) مركز القرنين للدراسات التاريخية، الكويت.
- \* يشوتي، محمد. الثقافة والحضارة والأيدولوجيا. علامات. (2005، العدد 24، ص58-51). مكناس: المغرب.

## المراجع الأجنبية

- \* Dickson, H.R.P. (1959). The Arab of the desert. George Allen and Unwin: London.
- \* Tylor, Edward B. (1971). Primitive Culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Customs. Vol. 1. Bradbury, Evans, and CO., Printers. London: UK.

## الصور

- \* الصور من الكاتب.



باب خشبي من الخارج و الداخل

## مهارات ومعارف النجار التقليدي في صناعة الأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة

أ. محمد الجبروي - كاتب من تونس

تقع منطقة نفزاوة في الجنوب الغربي التونسي، وهي ما يعرف اليوم بولاية قبلي على المستوى الإداري، تنقسم جغرافيا إلى جزئين: الأول شمالي انتشرت به واحات النخيل تبعا لوفرة المياه الطبيعية التي تلعب في شكل عيون عديدة مما أدى إلى استقرار الإنسان منذ القديم وليس وجود أقدم أثر بالبلاد التونسية حول عين برمبة بالمنطقة إلا دليلا على ذلك<sup>1</sup>. والثاني جنوبي تمتد فيه الكلبان الرملية إلى حدود غدامس جنوبا ووادي سوف غربا<sup>2</sup>، كانت تتنقل داخل هذا المجال مجموعة من القبائل ذات الأصل العربي وأخرى بربرية معتمدة على تربية الماشية في نشاطها الاقتصادي.



لقد انعكس هذا التباين في نمط العيش على طبيعة الحرف في كل جهة، فبينما ساد في الأولى حرف البناء وصناعة الخوص مثلاً، انتشر في الثانية النسيج والأواني الجلدية... وقد ساهمت هذه العزلة الجغرافية للمنطقة في الحفاظ على التقنيات الحرفية، وهو ما نلاحظه أيضاً في البلدان المغربية في المناطق الجبلية والصحراوية، وحتى في أكثر البلدان تقدماً توجد الحرف التقليدية أكثر في الأرياف مما هو موجود بالمدن والقرى.

تتعلق هذه الدراسة بالأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة الشمالية خلال الفترة الممتدة من أواخر القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين وهي ثمرة عمل ميداني ضمن موضوع عام يعنى بالمسكن التقليدي بقرى الواحات الصحراوية بالجنوب التونسي والتي امتدت من صائفة سنة 2006 إلى أوائل سنة 2011.

ستتناول هذه الورقة العلمية هذا الموضوع من خلال عنصرين يهتم أولهما بالوصف الاتنوغرافي للأبواب التقليدية للمنطقة موضوع الدرس بأصنافها المختلفة وأجزائها المتعددة، دون أن ننسى أن نلقي نظرة عن الصنعة والصانع، في حين سيعمل الجزء الثاني على إبراز مواهبه ومعارفه وتطور تقنياته بما تكون لديه من خبرة وتجربة ومهارة... على اعتبار أن «اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي» لسنة 2003 ركزت بالأساس على «المهارات والمعارف المتصلة بالفنون الحرفية أكثر من المنتجات في حد ذاتها، إذ يقصد بالتراث الثقافي غير المادي تلك الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية التي تعتبرها الجماعات والمجموعات وأحياناً الأفراد جزءاً من تراثهم الثقافي»<sup>3</sup>.

## النَّجَّارَةُ وَ«النَّجَّارَةُ»

### 1 - لمحة تاريخية عن النَّجَّارَةُ:

ورد في لسان العرب بأن «النَّجْر: القطع، ومنه نجْر النَّجَّار، وقد نجَرَ العود نجراً، التهذيب، والنجر نحت

الخشب، نجرها ينجرها نجراً: نحتها، ونجارة العود ما انتحت منه عند النجر. والنَّجَّار: صاحب النَّجْر وحرفته النَّجَّارَةُ»<sup>4</sup>. ويضيف ابن خلدون في «فصل في صناعة النجارة بأن «هذه الصناعة من (ضرورات) العمران، ومادتها الخشب»<sup>5</sup>.

أما عن تاريخ هذه المهنة يحدثنا ابن خلدون أن أقدم ذكر للنجارة ورد عند الحديث عن سفينة نوح<sup>6</sup>، كما أكد على أن عدّة فلاسفة حكماء من اليونان القديم كانوا يشتغلون هذه المهنة<sup>7</sup>. أما في العصر الوسيط فتحدثنا المصادر عن استخدام المسلمين لنجارة الخشب في صنع المنابر و«المقاصير» ببعض الجوامع<sup>8</sup>. ثم وفي العهد التركي عمت البلاد منتجات خشبية جديدة أهمها الصناديق والمحاميل<sup>9</sup>، ومع مطلع القرن العشرين غزت البلاد التونسية منتجات القارة الأوروبية من الخشب، خاصة الإيطالية والفرنسية في إطار التغلغل الاقتصادي الاستعماري وإغراق الأسواق بالبضائع المنافسة للمنتجات الخشبية المحلية.

كانت الحرف في المدن الكبرى تنقسم إلى طوائف مهنية تتمركز بحسب توزيع تفضلي على كامل مساحة المدينة<sup>10</sup>، حيث تكون صناعة الذهب مثلاً بالقرب من المسجد ومقرّات الحكم، ثم تأتي فيما بعد البقية بتدرج يرتكز على إبعاد الصناعات الملوثة للبيئة إلى «الأرباض» وحتى خارج الأسوار. كانت النجارة من بين الحرف التي تقع في أطراف المدينة مثلها مثل صناعة النحاس والبرادع والغرايبيل<sup>11</sup>.

يشرع الطفل في التعلم والتكوين المهني في النجارة منذ الصغر، عادة ما يكون في البداية اختياريًا وعفويًا، ثم يصبح إلزاميًا، وتتطلب هذه الحرفة مهارة وممارسة طويلة لوصول مرحلة الخبرة لتوفير منتج ذي جودة عالية. كان التعليم يقتصر على الابن أو الطفل المتبنى، وقد كانت ظاهرة توارث المهن ظاهرة راسخة في المجتمعات التقليدية الريفية والحضرية على حد سواء ويعود ذلك بالأساس إلى سعي بعض العائلات إلى تنمية رأس مالها الاجتماعي وتدعيم المكانة المادية الأمر الذي لا يتيسر إلا عبر الحفاظ على الإرث المهني.

## 2 - حرفة النجارة في نفزاوة:

تعود أصول «النجارة» بنفزاوة إلى منطقة تطاوين من الجنوب الغربي التونسي وبالتحديد من قصر أولاد دباب، وإذا ما عرفنا أنهم سود البشرة، فإن ذلك يحيلنا على أنه ربما تكون أصولهم الأولى من افريقيا جنوب الصحراء، مما يدفعنا إلى التأكيد، من الآن، على التنوع الاثني للمرجعيات المتدخلة في هذه الحرفة. فبالإضافة للبربر السكان الأصليين والعرب الوافدين منذ القرن السابع ميلادي، ثم في القرن الحادي عشر مع قدوم بني هلال وبني سليم، تتجمع بالمنطقة عدة عائلات ذات أصول افريقية تمتهن خدمة الأرض في إطار ما عرف بنظام «الخماسة» في الواحات (أي الحصول على نصيب الخمس من المحصول)، وخاصة مهنة النجارة والحدادة، ويعرف هؤلاء محليا باسم «الشواشين».

هذه الأصول المختلفة لمكونات المجتمع المحلي بنفزاوة كان له تأثير كبير في تراثها الحرفي، لذلك نراها مشابهة لتلك التي توجد في أصقاع مختلفة من العالم سواء في مادة الصنع ومراحلها أو في الشكل والتقنيات، توارثتها الأجيال في المكان والزمان وتطورت تبعا لحاجياتهم التي تلائم بيئتهم، مما يمنحها بعدين اثنين في الانتماء للخاص، المحلي وفي نفس الوقت العام، الكوني.

استقر نجارو الخشب في بداية الأمر بقرية بو عبد الله على السفح الجنوبي لجبل حلوص ثم انتقل عدد كبير منهم إلى القرى المجاورة ولاسيما الكبرى والبعيدة منها مثل قبلي القديمة والمنصورة ودوز في بداية القرن العشرين، بل هناك من هاجر نحو مدن أخرى أبعد مثل مدينة قفصة حيث شجعهم إقبال فلاحي هذه الجهة على المحارث التي يصنعها على الاستقرار هناك. لكن أغليبيتهم ظل في القرية الأولى والتصقت بهم المهنة إلى أن غدت لقباً عائلياً رسمياً لمعظمهم، ولم تشهد هذه المهنة التقليدية تغييراً في مسارها نحو عائلات أخرى بل ظلت في نطاق نفس المجموعة القروية والعائلية.

كانت الطلبات على منتجاتهم قليلة لذلك كان الواحد منهم يعمل في توفير مختلف المصنوعات، لكن

مع تطور الطلب أصبح يوجد فيما بينهم ما يشبه الاختصاص حيث حذق بعضهم نجارة «الزبوسي» أو «نجارة العود» أو ما يسمى أيضا «نجارة الحطب»، أو النجارة العربي (مقابل النجارة الممكنة المعاصرة). يوفر المختص في هذا المجال كل ما ينتج من خشب الأشجار المثمرة مثل الرمان والمشماش وخاصة شجر الزيتون من المهاريس والقصاع وأيادي الأدوات الفلاحية.

أما الزبوسي أو الزبوزي أو كما حُرِّفت بالمنطقة إلى «نجارة الدبوس»، مشتقة من لفظة «الزبوسة» L'oléastre وهي شجرة الزيتون البرية التي تتميز بالصلابة والقدرة على مقاومة التسوس<sup>12</sup>.

في حين اكتسب البعض الآخر مهارة فائقة في نجارة خشب النخيل وبالتحديد في صنع الأبواب وألواح السقوف التي تسمى «ربعي»، تسمى نجارة الخشب في الحواضر «نجارة البيوضي» وتختص في توفير الأثاث المنزلي مثل الأسرة والخزان والكراسي والطاولات... تتخذ من الخشب الأبيض والأحمر مادة لها والمتأق من أشجار الصنوبر والفلين وغيرهما من الغابات الجبلية وحتى من خارج البلاد.

كان النجار في ربوع واحات نفزاوة يمارس نشاطه في مسكنه، فتارة يجلس في ركن من أركان صحن «الحوش» أي المسكن وتارة في السقيفة، كما يمكن أن تشاهده في بعض الأحيان أمام بيته أو في إحدى الساحات العامة وخاصة في الأسواق الأسبوعية منتصباً مثل غيره من الباعة، يباشر مهنته ويبيع منتوجه.

لم يكن نجار هذه القرى مثل نظيره في الحواضر الكبرى، فقد كان هذا الأخير يوفر لنفسه ورشة قارة ربما تكون ضمن سوق خاص مثلما كان في مدينة تونس العتيقة أو في الأزقة الفرعية، بل كان، في كثير من الأحيان، يفضل العمل مباشرة عند الحريف خاصة إذا ما وفر هذا الأخير المادة الأولية. لذلك فهو يتجول في أزقة وأنهج القرى ومخلاته التي تحتوي أدواته على ظهره، كان يتنقل عند الطلب لصنع الأبواب الكبيرة على عين المكان نظراً لثقل وزنها وعدم توفر الطرقات التي تربط بين القرى ووسائل النقل القادرة على حملها، كما أن

أغلب النجارين لم يكن باستطاعتهم توفير المواد الأولية لقلة ذات اليد لشراء المادة الأولية، ثم إن أغلبهم لا يملك تخيلاً في الواحة توفر له مادة الخشب الضرورية.

### 3 - أدوات النجارة في نفاوة:

يعمل النجار بأدوات تقليدية بسيطة وحتى بدائية في كثير من الأحيان «وظلت تقنياتها الحالية قريبة من تلك التي كانت سائدة في الأزمنة البعيدة»<sup>13</sup>، يصنعها بنفسه بعد أن يوفر له الحداد أجزائها الحديدية، ومن أهم ما يميز أدواته رغم قلة عددها وخفة وزنها أنها متعددة الوظائف، تساهم، كما سنرى، في تطوير التقنيات المعتمدة في نجارة الأبواب، أدوات محدودة العدد وصغيرة الحجم وخفيفة الوزن لكنها ذات قدرة إنتاجية كبيرة جداً، فلا توجد واحدة منها يقتصر استعمالها على مهمة واحدة. ومنها حسب تصنيف وظيفي:

#### أ - أدوات القص والثقب:

● المنشار: بأنواعه المختلفة و منها منشار «بوزوز» الخاص بقص الألواح الخشبية، وسمي «بوزوز» لأن استعماله يتم عن طريق شخصين، ويستعمل في تجزئة جذع النخلة إلى ألواح. أما المنشار الثاني فيعرف بـ «التسترة» ويوجد منها صنفان: الأول محدد الظهر ويستعمل لقص العود والثاني مستقيم الظهر ويوظف في قص خشب النخيل.

● المشعب: أداة الثقب، وتتكون من جزأين، ينقسم الأول بدوره إلى مقبض خشبي وقضيب حديدي صغير حاد الرأس وهو المشعب، أما الجزء الثاني فيتتركب من قطعتين من الخشب في شكل زاوية قائما وتسمى «عصاة السير»، وخط عادة ما

يكون من الجلد ويسمى «سير».

● المشفرة: تتكون من مقبض خشبي وقطعة حديد حادة الرأس، تستعمل بالطرق على الجزء الخشبي باليد إن كان الخشب هشاً وبالطريقة إن كان صلباً.

#### ب - أدوات التنظيف:

● القادومة: وتتكون من مجموعة أصناف بحسب المهمة والحجم:

● «قادومة» الخشب: وهي الخاصة بنجارة خشب النخيل، عادة ما تكون كبيرة الحجم نظراً لما يتطلبه قطع الأخشاب الكبيرة من أداة ذات فاعلية وجدوى في المساحات المهمة. تستعمل هذه القادومة لعمل الزوايا القائمة أي «تربيع» الألواح أي الزاوية القائمة.

● «قادومة» العود: وتسمى «قادومة اسطمبولي»، تكون صغيرة أو متوسطة الحجم، إضافة لنجارة العود تقوم بدور المطرقة نظراً لكون قعرها بمثابة كتلة حديدية مسطحة ويدور الكلاب عندما يتعلق الأمر بنزع المسامير العالقة في الخشب، نظراً لوجود ثقب في وسطها.

#### تسترة محدبة الظهر

هذا النوع من الأدوات، انطلاقاً من الاسم، يحيل على صناعة السفن في تركيا وفي عدة دول أخرى، مما يدل على عالمية الأدوات والتقنيات وانعدام الحدود والمركزية، فربما توجد أداة معينة لدى شعب من شعوب ساحل البحر كما يمكن أن تؤدي نفس الدور في أعماق الصحراء. هذا الالتقاء في الثقافة المادية إنما يدل على أن تناقل الخبرات والمعارف يتم بكل يسر ويدعم التوجه نحو الاقتناع بالثقافة والالتقاء الحضاري، ودور عامل الاحتكاك أو التواصل مع الآخر في اختراق مسار الصنائع إنما كان<sup>14</sup>.

● المخرطة: يدل اسمها عن مهمتها، حيث تقوم



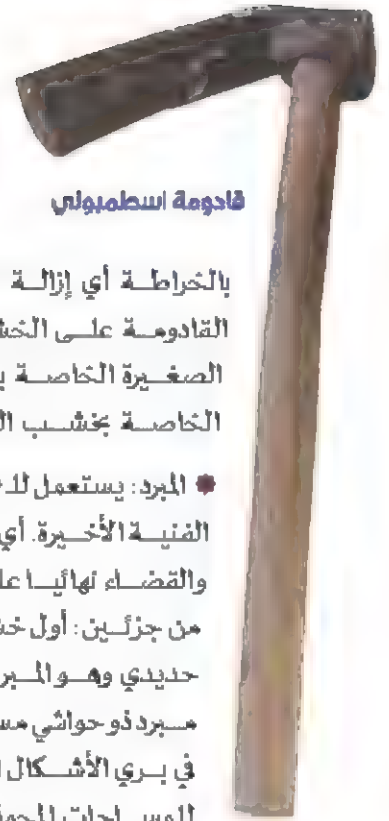
مخرطة يدوية

✳️ الخيط: يستعمل خيط مصنوع من الصوف لرسم الخطوط، فبعد أن يغطس في الماء، يغمس في الرماد لكي تبقى آثاره مرسومة على الخشب، مما يساهم في التحديد الدقيق للأبعاد والزوايا والمقاسات.

✳️ اليد: تستعمل اليد لقيس الأطوال ومنها: الذراع وهي المسافة الفاصلة بين المرفق والإصبع الأوسط، ثم العظمة وهي المسافة الفاصلة بين المرفق وآخر نقطة من قبضة اليد، ثم الشبر وهو المسافة الفاصلة بين الإبهام والخنصر عندما تكون أصابع اليد مفتوحة على أقصى اتساعها، وأخيرا «فم كلب» وهي المسافة بين الإبهام والسبابة في الفتح عادي.

كما تستعمل أصابع اليد في وضعية الضم فيقال: إصبع وإصبعان وثلاثة وأربعة أو خمسة أصابع، وهنا نلاحظ القيمة المضافة ليد الحرفي التي تصبح أداة قياس إضافة لكونها الأداة الرئيسية في الحرف التقليدية، كما أن الأدوات في حد ذاتها لا تعدو أن تكون إلامتدادا لليد<sup>15</sup>، التي تظل الأداة الأساسية في الإنتاج التقليدي<sup>16</sup>، وربما من خلال هذه المعطيات نرى أن أغلب التصنيفات لهذه المهن تفضل مصطلح الصناعات أو الحرف اليدوية أكثر من تداول مصطلحات كالفنون الشعبية أو الصناعات التقليدية.

نلاحظ هنا مدى ارتباط هذه الحرفة، مثل عدة حرف أخرى، باليد، فلا يكتفي هذا الجزء من جسم الإنسان بالقص والحفر والشق، إنما يوظفه الحرفي للقيام بعملية قياس الأطوال، مما يضاعف في منح الحرفة طابعه اليدوي بامتياز. كما أن اليد تستمتع بقيمة مضافة عندما يكون صاحبها ذو مهارة عالية



قادومة اسطبولي

بالخراطة أي إزالة الشوائب التي تتركها القادومة على الخشب، وهناك المخرطة الصغيرة الخاصة بالعود والمخرطة الكبيرة الخاصة بخشب النخيل.

✳️ المبرد: يستعمل لك «finition»، أي للمساة الفنية الأخيرة. أي وضع اللمساة الأخيرة والقضاء نهائيا على الشوائب، وهو أداة من جزئين: أول خشبي وهو المقبض، وثاني حديدي وهو المبرد، وهناك شكلين للمبرد: مبرد ذو حواشي مستقيمة والذي يستعمل في بري الأشكال المكعبة والمبرد المحذب للمساحات المجوفة والمحدبة والاسطوانية.

#### ج- أدوات التقسيم والربط:

✳️ «الصبانار»: وهي مسامير غليظة من خشب الزيتون، تستعمل لشق الجنوح بعد إسقاط النخلة أرضا. لا يقل عددها عن ثلاثة: اثنان صغيران وواحد أكبر منهما بقليل ويسمى «كُوفِي» لأن استعماله يتم عندما يعجز الأولين عن شق الجذع فيضعه النجار بينهما، لذلك يسمى أيضا «داسُوس».

✳️ الفأس: آلة حادة تستعمل لقطع النخيل.

✳️ المسامير: تستعمل المسامير الخشبية والحديدية للربط.

✳️ الحبل: يقوم بدور «serre et joint»، أي شد وربط أجزاء الباب بعضها ببعض، حيث يلف الحبل على الباب في مرحلته النهائية ويربط بقوة ليبقى لمدة قد تتجاوز يومين، مما يساهم في تثبيت أماكن الربط أكثر.

#### د- أدوات الطرق والقيس:

✳️ المطرقة: تستعمل لتثبيت المسامير في أماكنها.



ومعرفة دقيقة لأنها لا تتحرك إراديا إنما تأتيها الأوامر من عند العقل المفكر، ولتصبح عندئذ اليد بدورها مجرد أداة، وبالتالي فإن اليد ذات العضلات المفتولة غير ذي جدوى ما لم تصاحبها فطنة وذكاء. حذق الحداد أيضا توظيف الأدوات بحركات متنوعة، سريعة أو بطيئة بحسب ما تتطلبه مرحلة الصنع أولا وبحسب ما لدى الحرفي من مهارة ثانيا.

### المعارف والمهارات وتطوير التقنيات

يتكون الباب من جزأين: «السلوم» واللوح خشب النخيل. يصنع النجار، أولا، «السلوم» من أعواد شجر الزيتون بقياسات مختلفة ثم يلصق عليه الألواح الخشبية، ليثبت فيما بعد الأقفال والصفائح الحديدية. ثم يقوم بتركيبه بنفسه في مكانه بمدخل المساكن والدور. تتعدد الأبواب بالمنطقة موضوع الدراسة، فهناك باب بمصراع واحد عادة ما يكون للدور في أحجام مختلفة، باب بمصراعين ويثبت في مداخل المساكن وفي أغلب الأحيان تبقى إحدى مصراعيه مفتوحة، وباب بمصراعين و«خوخة»، وهي باب صغير في إحدى الدفتين تفتح لدخول الإنسان لتلافي تكرار فتح المصارع نظرا لثقل حجمه.

يُعتبر الباب نتاج طبيعي للظروف البيئية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمع والفترة التي ظهر فيها فمن خلاله يمكن لنا اكتشاف الطابع المحلي للمعمار ولا سيما الحرف المساهمة في مجال البناء. أما الأبواب العتيقة فتعني تلك الأبواب القديمة، ف«العتيق: القديم من كل شيء حتى قالوا رجل عتيق أي قديم... والبيت العتيق بمكة لقدمه لأنه أول بيت وضع للناس»<sup>17</sup>.

هذا العنصر المعماري، المانع الكاشف كما يقال، تطور مع الزمن وغدا اليوم يصنع من مختلف المواد نظرا لتطور العلوم والتقنيات، وقد تمكنا هذه الدراسة ملاحظة التغيير والتبديل الذي طرأ فيه خلال فترة زمنية محددة، فلم يكن الجنوب التونسي بمعزل عن هذه التحولات التي تدعمت بتطور المستوى المعيشي للسكان

ورغبتهم في «مواكبة العصر». كما كان دور النجار سببا من أسباب تدهور صناعة أبواب خشب النخيل بانسياقه خلف رغبات الحريف فترك ارث الأجداد وبدل أدواته بالآلات كهربائية أرهقته ماديا بسبب القروض ومعنويا بجهله لكيفية تشغيلها وجسديا ببترا أصابعه. كان عليه عدم إهدار رأسماله الحرفي المتكون من المهارات والمعارف والخبرات واستثمارها في النجارة العصرية.

لم يتراوح النجار التقليدي مكانه فيما يتعلق بالتقنيات بل حاول تطويرها بما اكتسبه من خبرة وما لديه من مهارة وما وقد عليه من خارج المنطقة أو بما طلبه المستهلك من إضافات رأى فيها ابتكارا تقنيا جديدا يمكن أن يساهم في مزيد من الجودة على منتوجه. استفاد النجار التقليدي في مستوى بعض الجزئيات التي لم تفقد الأبواب طابعها المحلي ووظيفتها الأصلية بل دعمت جودتها وضاعت من أنافتها وفاعليتها وطول عمرها. كما مكنت هذه المعارف التجريبية من تجنب الأخطاء وعدم تكرارها في حقل حذق المهارة<sup>18</sup>.

لسنا ندعي هنا بكون النجار النفزاوي قد خلق لوحده هذه التطورات التقنية، فالمعالم الأثرية المنتشرة في الجنوب التونسي وفي كل الصحراء تكثرت بها الأبواب التي تحمل ملامح التحولات، كما تحدثنا المصادر عن توافد السوافة من الجزائر والغدامسية من ليبيا على المنطقة، لكننا سنقدم نتائج لبحث ميداني تمّ مع نجارين من المنطقة وعلى أبواب لا تزال مثبتة في معمار المنطقة السكاني والديني، فالتقنيات عندئذ طوعها النجار المحلي وأصبحت من مصادر مهنته وجزء من هويته. فالتراث الثقافي غير المادي يتميز بكونه تراث جامع ليس له حدود، تتناقله الشعوب وتتداوله الحضارات المتزامنة أو المتلاحقة فيما بينها بما يلاءم خصوصياتها ودون أن ينتزع منها صفة الانتماء.

استعمل النجار التقليدي في صناعة أبوابه مجموعة من التقنيات التي تطورت عبر الزمن، ويبدو ربط الخشب المكون للباب وحماية هذا الأخير كانت من أولويات الحرفي، كما لم يترك جانبا بعض العناصر المملة له مثل الأقفال والمطارق.

يضيف النجار بعض المسامير للزينة في أشكال مختلفة كالمثلث والدائرة نظرا لتوفر الفراغات والمساحات التي يمكن استغلالها.

#### ب- الأنثى والذكر:

وهي من أقدم وسائل الربط في النجارة، وتتمثل هذه التقنية في نحت تجويف في قطعة ويسمى «أنثى» وإفريز في الأخرى ويسمى «ذكر» ليتم وصلهما مع بعضهما، وقد ذكر ابن خلدون هذه التقنية عند نجاري عصره «ومثل تهيئة القطع من الخشب بصناعة الخرط يحكم برها وتشكيلها، ثم تؤلف على نسب مقدرة وتلحم الدساتير فتبدو لمراى العين ملتحمة»<sup>20</sup>. تستعمل هذه التقنية في الأبواب العتيقة بنفزاوة في ربط الألواح الخشبية بعضها ببعض.

#### ج- الحز والنقر:

يستعمل النجار هذه التقنية في ربط أجزاء «السلوم»، فقد كان النجار يحدث حزا في رجل الباب عن طريق المنشار بحسب عرض وسماك العارضة، تطورت التقنية فيما بعد عندما أصبح ينقري أي يحفر الرجل باستعمال المشفرة ليحدث ثقباً يدخل فيه «اللسان» الذي نحته في طرف العارضة. مما أضفى على الجزء الداخلي من الباب مسحة من الجمال كانت غالبة عند توظيف التقنية الأولى.

#### 2 - إجراءات حماية:

##### أ- من التآكل:

وظف النجار بعض المواد الأخرى لحماية الباب الخشبي من المخاطر الطبيعية والصعوبات التقنية، ومن أهمها القصدير والحديد. ففي الأماكن من الباب التي تتعرض أكثر من غيرها للتآكل بفعل احتكاكها بالجدران يتم وضع قطع من الحديد، هذه المادة الصلبة.

يستغل النجار نفس هذا الامتياز لمادة الحديد لمقاومة الرطوبة التي قد تتصاعد من الأرض، فيثني الباب من الأسفل بقطع من الحديد.



تقنية الربط عن طريق الحز

تقنية الربط الأنثى والذكر

#### 1 - الربط:

##### أ- المسامير:

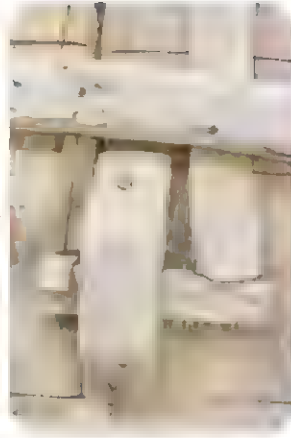
كان الأوائل من النجارين يستعملون جلود الحيوانات لربط أجزاء الباب بعضها ببعض مثل جيرا لهم في بلاد الجريد<sup>19</sup>، ثم بمرور الزمن أصبحوا يعتمدون على المسامير الخشبية، فبعد ثقب الخشب بالمسبب يتم إدخال المسامير المصنوع من خشب الزيتون المقوى وطرقه بقوة، عندما يأخذ مكانه يتم قص الشوائب الزائدة بالمنشار.

شرح بعض النجارين فيما بعد في استعمال المسامير الحديدي التي انتشار ورشات الحدادة التقليدية بالمنطقة ويسمى «مسماير حذاي»، تصنع المسامير ذات الرؤوس المسطحة، ثم بدأ عدد منهم يجلب المسامير ذات الرؤوس المحدية من حذاي مدينة صفاقس. كانت أحجام المسامير تختلف من حيث حجمها كلما تغير حجم الباب، كما أنها تختلف من موضع لآخر في الباب الواحد، فهي صغيرة عندما يتعلق الأمر بربط ألواح خشب النخيل بالسلوم العود مثلا، ويكبر حجمها ويتضاعف طولها عندما يتم ربط أنف الباب على ألواح النخيل والملطم وربما يكون بأعداد أكبر لمضاعفة متانة الربط.

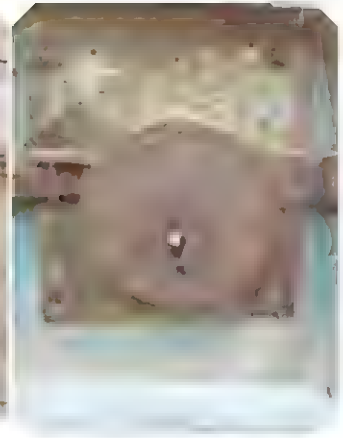
تبدو المسامير من خارج الباب في شكل صفوف مستقيمة حيناً ومقوسة حيناً آخر تبعا لاستقامة أواعوجاج العوارض الداخلية للباب. كما يمكن أن

لإعدام الأمن في المنطقة خلال فترات طويلة، بداية من حكم العثماني وصولاً إلى الاستعمار الفرنسي. لذلك عمل التجار على تنويعها والبحث عن الجديد القادم إليه من خارج المنطقة أو الذي عمل على تطويره بنفسه.

❖ القفل الخشبي: يتكون هذا القفل من: جزء مثبت بالباب يحتوي على مزلاج وثان بالجدار وجزء ثالث وهو المفتاح، ويحضر في المزلاج ثقباً بقياس معلوم ثم يثبت في الباب من الداخل ويحمل المفتاح الخشبي أيضاً مسامير نائفة تقابل تلك الثقوب، يدخل المفتاح من خلال قوة الجدار ولا يمكن لمفتاح أن يفتح باب آخر مطلقاً.



قفل الغراب



قفل حديدي

ب- من التلف:

❖ القفل الحديدي: هناك نوعين من الأقفال الحديدية: «قفل أنثى» وعادة ما يستعمل للغرف داخل المسكن لأنه لا يمكن فتحه إلا من الخارج، و«قفل ذكر» يستعمل في الباب الرئيسي للمسكن لأنه يمكن من فتح الباب من الداخل والخارج. بتغيير حجم المفتاح بتغيير حجم الباب. ويُقد للفتحة التي يلج منها المفتاح للقفل المثبت من الداخل قطعة من القصدير تسمى وردة لمنع تأكل الخشب أثناء استعمال المفتاح.

لم يكن التجار يدهن أبوابه من أجل الزينة إنما لأجل حمايتها من التلف وخاصة لكي لا تبرز ألياف الخشب من مكانها فتؤذي من يلمسها. كان التجار يوظف لأجل هذه المهمة في بادئ الأمر الشمع الذي يتم جلبه من مناطق مختلفة من البلاد ومن خارجها من قبل تجار متجولون بين القرى يسمون «شَيَاذَة» ومفردتها «شَيَاذَة».

❖ الغراب: وهو قفل من الخشب يتم وضعه عمودياً من داخل الباب، يشد عند الغلق بطرق مختلفة:

بعد هذه المرحلة أصبح يستعمل الصابون الأخضر الذي يصنع على عين المكان من طرف نساء اختصاص في هذه الحرفة باستعمال بقايا زيت الزيتون، ثم منذ حلول المستعمار الفرنسي بالمنطقة بدأ التجار والأهالي استخدام الدهن الاصطناعي الذي قطع كلياً مع اللون الطبيعي للأبواب فأصبحت ترى ألواناً مختلفة للمساكن، تميزت من بينها أبواب الزوايا والمساجد باللون الأخضر.

3 - الأقفال والمطارق:

عن طريق قطعة خشب صغيرة تثبت بجانب «الغراب» وتمرر تحته عندما يرفع مما يمنع من النزول.

هناك أقفال من الخشب وأخرى من الحديد، كما توجد أقفال تستعمل فيها مفاتيح وأخرى بدونها، وهذه الأخيرة أكثر عدداً في الباب الواحد من الأولى وتتركز جميعها من الداخل.

أ- الأقفال:

عن طريق لوحة صغيرة تلتصق بالغراب وتكون متحركة عن طريق تمفصل يمكنها من تثبيته مرفوعاً.

تتعدد الأقفال في الباب الواحد من الأبواب العتيقة لدور ومساكن قرى واحات نواوغة، ويعود ذلك أساساً

عن طريق مفتاح خشبي يعمل بنفس طريقة المفتاح الخشبي المذكور أعلاه، وتكون الثقوب الثلاثة في اللوحة الخشبية المقابلة مباشرة للغراب من الداخل.

❖ المهج: هو قفل من الخشب يتم وضعه أفقياً من داخل الباب، وفي أغلب الأحيان يكون هناك اثنتان واحدة في كل مصراع أو دفعة بالتعبير المحلي، حيث يمرر عند الرغبة في إغلاقه نحو الدفعة الأخرى عن طريق فغرة أولى في المظلم الأول وفغرة ثانية في المظلم الثاني.



حلقة باب عرفة

تختلف حلقات هذه الأنواع الثلاث من المطارق عند طرقها لأن كل منها يحدث رنيناً مختلفاً ومميزاً يعترف بجنس الطارق وبسنه سواء كان امرأة أو رجل أو طفلاً. كما تختلف أحجامها وأشكالها وأشكال الزينة التي تحتويها.

لقد لمس هذا التنوع في تطور التقنيات مختلف مكونات الباب ومراحل صنعه، إن دل على شيء فهو يدل على القيمة المهمة للصانع الذي هو جزء من المجتمع المحلي، ولكونه فرد منه فهو يعبر عن ثقافته من خلال الأبواب العتيقة التي تصبح إرثاً للمجموعة وليس فقط للمجموعة الحرفية المنتجة التي وضعت لفترات طويلة في مراتب دنيا اجتماعياً ووقع تهميشها معرفياً. قد تنصفها مثل هذه الدراسات في مستوى التذليل على قدراتها الذهنية التي ساهمت في التطور التقني ومدى تمثلها لعادات وتقاليد المجتمع من خلال تنوع دلالات الرموز والأشكال التي يحتويها الباب.

لم تكن الطبيعة بخيلة مع سكان الصحراء والفيافي فوفرت لهم مواد استفادوا منها قدر المستطاع لسد حاجياتهم الطبيعية، فلتوفير المسكن اللائق الذي يؤمن حرمة البيت عمل سكان قرى واحات نفزاوة ونجاريها خاصة على استغلال جذوع النخيل المتوفرة بكثرة فصنعوا منها ألواحاً ومن الزياتين هياكل تشدها لتكون معاً أبواباً.

كما لم يكد النجار «يشرب صنعه» حتى سعى إلى تطوير ما أمكن تطويره مستفيداً بخبرة طويلة ومهارة عالية لأجل مزيد من الجودة وتماشياً مع العصر، هذا العصر الذي أقفل أبوابه



وردة باب غرفة

البالج: وهو قضيب حديدي يثبت عادة في المصراع الثابت من الباب عن طريق حلقتين، وتكون الحلقة الثالثة في الدفة المقابلة، ويكفي تحريكه عن طريق المقبض الحديدي فيه حتى يتحرك في اتجاهها ليغلق الباب من الداخل.

الغانجو: وهو من حديد ويربط بين الجدار ومصراع الباب، إذ يثبت في حلقة حديدية في الجدار الجانبي وعند الغلق يؤخذ جزاءه الثاني وهو عبارة عن قضيب حديدي رأسه معقوف ويوضع في حلقة ثانية مثبتة بدفة الباب.

ب- المطارق:

رغم كون المطرقة من صنع الحداد الذي تفان في إتقانها إلا أن النجار من يقوم ب تثبيتها، وتسمى في هذه المنطقة «دقاقة» أو «طبطابة». وقد تنوعت أشكالها وتعددت أحجامها بين باب مدخل المسكن الرئيسي وباب الغرف غير أن دورها واحد، إذ هي بمثابة الجرس في أبواب أيامنا هذه، وعادة ما يكون للباب مطرقتين، لكننا وجدنا أبواباً في منطقة نفزاوة تحمل ثلاثة مطارق، وهي:

• مطرقة على الدفة اليسرى وهي المسماة «الشندلي» ويستعملها حسب الاتفاق الرجال.

• مطرقة على الدفة اليمنى للباب وتسمى «الرداسة» وتستعملها النساء.

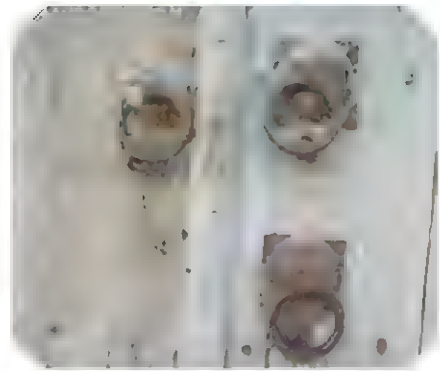
• مطرقة أصغر منهما بقليل ومثبتة أسفل مطرقة النساء وهي تخصص للأطفال الصغار.



حلقات باب مسكن



أما هذا المنتج التقليدي لما يزيد عن ثلاثين سنة بداعي العولة، ليتم فتحها عنوة بفضل تضافر جهود العاملين في قطاع الصناعات التقليدية من سلطة رسمية بالتشريعات القانونية والتشجيعات المادية والباحثين بمزيد من التعمق في البحث وخاصة بعزيمة بعض النجارين الأوفياء لتراث أسلافهم، مما مكن من العودة لخشب النخيل في صنع أبواب عصرية متجذرة في أصولها مستفيدة من «ذاكرة تقنية» تقليدية<sup>21</sup>.



الشندلي والحلقة الصغار

### الهوامش

- الاجتماعي، الكتاب السادس: المهنة، إشراف الدكتور سالم الأبيض، منشورات اللجنة الثقافية المحلية بجرجيس، الطبعة الأولى 2009، ص 152.
- 13 - Ginestous (P.), «Introduction à l'étude de l'industrie du bois en Tunisie», 70ème Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences, Tunis, Mai 1951, p. 12.
- 14 - أيوب (عبد الرحمان)، «الحرف التقليدية ومواترة حذق المهارات»، مجلة الحياة الثقافية، تونس، 2008، ع 182، ص 25.
- 15 - البقلوطي (الناصر)، «العمارة السكنية والسكن التقليدية بالجنوب التونسي»، مجلة المأثورات الشعبية، قطر، جويلية 1994، عدد 35، ص 23.
- 16 - أيوب، الحرف، نفس المرجع، ص 24.
- 17 - ابن مذكور، لسان العرب، نفس المصدر، المجلد 10، ص 27.
- 18 - أيوب، الحرف، نفس المرجع، ص 26.
- 19 - Mrabet (A.), L'art de bâtir au Jérid ; étude d'une architecture vernaculaire du sud tunisien, Contraste édition, Sousse, 2004, p. 50.
- 20 - ابن خلدون، المقدمة، نفس المصدر، ص 494.
- 21 - أيوب، الحرف، نفس المرجع، ص 26.

### الصور

\* الصور من الكاتب.

- 1 - Gragueb (A.) et Mtimet (A.), La préhistoire en Tunisie et au Maghreb, Alif Edition, Tunis 1989, p. 32.
- 2 - أنظر الخريطة المصاحبة.
- 3 - المادة الثانية من اتفاقية بشأن صون التراث الثقافي غير المادي، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، باريس، 2003.
- 4 - ابن مذكور (جمال الدين)، لسان العرب، دار صادر، بيروت 2004، الطبعة 03، المجلد 14، ص 197.
- 5 - ابن خلدون عبد الرحمان)، المقدمة، دار الفجر للتراث، الطبعة الأولى، القاهرة 2004، ص 493.
- 6 - نفس المصدر، ص 494.
- 7 - نفس المصدر، نفس الصفحة.
- 8 - Marçais (G.), L'art musulman, Quadrige/ Presses universitaires de France, 1991, p. 6.
- 9 - Bayram (A.), «L'artisanat du bois en Tunisie, Le mobilier traditionnel tunisien aux 19ème et 20ème siècles», Cahiers des Arts et Traditions populaires, N 10, 1990, p. 238.
- 10 - Djait (H.), «La conquête arabe et l'émirat», In: l'histoire de la Tunisie: Le moyen Age, Collectif, Ed. STD, 1975, p55.
- 11 - Revault (J.), Arts traditionnels en Tunisie, ONA, 1967, p. 09.
- 12 - صولة (عماد)، «مهنة النجارة: الهوية والتغير»، أعمال منتدى نور الدين سريب للتاريخ



## سلطنة عُمان وحفظ تراثها الموسيقي "مركز عُمان للموسيقى التقليدية"

50 ألف وثيقة مؤرشفة لمختلف الفنون الموسيقية والأدائية العُمانية  
ومشروع لرقمنة ملايين البيانات وإتاحتها للباحثين

أ. سيد أحمد رضا - كاتب من البحرين

سلطنة عُمان، عالم من الإفرادات، فإلى جانب امتيازها بتضاريسها الجغرافية، وخصوصيتها الثقافية، تتموقع السلطنة في موقع هام في شبه الجزيرة العربية، ومنطقة الخليج العربي، ما جعلها بلاداً تتعدد جغرافيتها وطبيعتها، بين الصحراء القاحلة، والبحر الغني، والمناطق الخضراء، والوديان والعيون، كما جعل من أناسها خليطاً عرقياً، ما وفر حوضاً جينياً متعدداً لأنصهار الأجناس والأعراق، في بوتقة واحدة

تحت مسمى «الإنسان العُماني»، الذي وائم كل هذا التعدد ليخلق منه وحدة ثقافية، وهوية لها انفراداتها ومشتراكاتها مع المحيط العربي والعالمي. ولهذه الانفردات والمشتراكات، تمثلاتها العديدة، سواء على صعيد السوسيوولوجيا المجتمعية، أو في البنى الحضارية والثقافية؛ ومن أبرز هذه التمثلات والتمظهرات التي تمحورت حولها كل هذه المشارب، الثقافة الشعبية العُمانية، وقسمها الهام: الموسيقى التقليدية، موضوع تقريرنا، الذي أتبعناه بحوار عام، مع الباحث مسلم بن أحمد الكثيري، رئيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، الجهة المسؤولة عن حفظ ومتابعة تغيرات هذا الإرث العُماني.

### عُمان .. موجزٌ بانورامي

إن عُمان، من حيث تاريخها الممتد حتى البدايات الأولى للحضارة الإنسانية، ضاربة في عمق التاريخ، نظراً لكونها كانت على اتصال وثيق بالحضارات القديمة: حضارات بلاد ما بين النهرين، والهند، والصين، وفارس، إلى جانب الحضارات التالية في الشرق الأفريقي، وقد أطلق عليها السومريون اسم «مجان»، وهذا يبين مدى عمق هذه الدولة القديمة، التي أضحت فيما بعد «قوة بحرية مؤثرة، امتدت علاقاتها وصلاتها إلى الصين، والولايات المتحدة، وبريطانيا، وفرنسا، واستقبل سفراؤها في عواصم تلك الدول وغيرها قبل قرون من الزمن»<sup>1</sup>.

ويلفت كتاب «سلطنة عُمان في 20 عاماً: الوعد والوفاء»، بأن الحفريات الأثرية أظهرت بأن «تاريخ الحضارة الإنسانية في عُمان موغل في القدم إلا أنه، انطلاقاً من المعطيات التاريخية الراهنة، يصعب الذهاب في متابعة هذا التاريخ إلى أبعد من الألف الثاني عشر قبل الميلاد، ففي تلك الحقبة كانت عُمان قد خرجت لتوها من العصر الجليدي الأخير وكانت بالتالي أكثر رطوبة وخضرة وسكاناً من أيامنا الراهنة»<sup>2</sup>.

ويعدّ تاريخ، عُمان السياسي والاجتماعي والاقتصادي غنياً بالتفاصيل، بيد أننا نكتفي بالإشارة

إلى أن عُمان تعدّ «أقدم دولة عربية مستقلة ذات سيادة موجودة اليوم»، كما يقول المؤرخ وندل فيليبس<sup>3</sup>، الذي يورد بشأن تسمية (عُمان)، العديد من الأخبار، «أن أصل اسم عُمان غير واضح، إذ يعتقد البعض أنه يعني (السلام) ويقول العالم الجغرافي (ياقوت) الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي في كتابه (المعجم الجغرافي) - يقصد معجم البلدان - إن كلمة عُمان مشتقة من كلمات مثل أمانا وتعني (البقاء في مكان ما) بيد أن هناك آراء أخرى، المؤرخ الكفيف الإمام نور الدين عبد الله بن حميد بن سلوم السالمي، يقول نقلاً عن ابن خلدون في كتابه (تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان) إن البلاد سميت باسم شخص يدعى عُمان بن قحطان، لأنه كان أول عربي يستقر هناك بعد السيل المدمر الذي حطم سد مأرب، غير أن هذا المؤلف يقول بعد ذلك في الكتاب ذاته: إن البلاد أطلق عليها اسم واد، يسمى عُمان»<sup>4</sup>.

وانتقالاً للعصر الحاضر، تبلغ مساحة سلطنة عُمان الإجمالية، حوالي (309) ألف كيلومتر مربع، وتقع «في الجنوب الشرقي لشبه الجزيرة العربية ويحدها البحر من جانبيين، بحر عمان من الجانب الشمالي الشرقي والمحيط الهندي من الجانب الجنوبي الشرقي، بينما ترتبط السلطنة في حدودها البرية مع المملكة العربية السعودية من الغرب والجمهورية اليمنية من الجنوب وتحدها من الشمال دولة الإمارات العربية»<sup>5</sup>، فيما تسود معظم أراضيها «طبيعة صحراوية تشمل سهول حصوية ومناطق كثبان رملية تشكل أكبرها رمال آل وهيبة في الشرق ورمال الربع الخالي في الغرب، كما وتطل على ساحل يمتد أكثر من 3165 كيلومتر تقريباً، يبدأ من أقصى الجنوب الشرقي حيث بحر العرب ومدخل المحيط الهندي، حتى ينتهي عند مسندم شمالاً ليطل على مضيق هرمز الاستراتيجي حيث مدخل الخليج العربي»<sup>6</sup>.

هذه الجغرافيا والتاريخ، منحت عُمان أهمية خاصة امتازت بها عن جاراتها في شبه الجزيرة العربية، إذ «كانت عُمان، المحاطة ببحر العرب من جانب والمحيط الهندي من جانب آخر، تحتل الجانب الأكبر من شرقي الجزيرة



جانب يعكس البيئة والجغرافيا العُمانية في منطقة مسقط القديمة

### أبعاد ثقافية وموسيقية

لعبت كل هذه العوامل، التي ييناها بشكل مقتضب، دورها في تشكيل ثقافة الإنسان العُماني، وإعطاءه هويته على مر التاريخ. وكان للموقع الجغرافي أهميته البارزة في تشكيل هذه الثقافة، كونه عامل مهم ينعكس على الإنسان، إلى جانب كون الجغرافيا الساحلية، تسهم في تصدير واستيراد مختلف الثقافات والفنون، فكما أشار الباحثون، لعبت التجارة دورها في التاريخ العُماني، وهذا بالطبع انعكس على التكوينات الداخلية، التي خلقت تنوعاً ثقافياً، كما أثرت من ناحيتها على الثقافات الأخرى، «كان ساحل عُمان فيما مضى من زمان أرضاً تتصف بصفتين قل أن تجتمعا لأرض واحدة تعبيراً عن حيوية متجددة عرفت هذه الأرض: فهي أرض جاذبة، وهي أيضاً مرسلة»<sup>9</sup>، إذ جذب ساحل عُمان العديد من الأعراق البشرية من آسيا كالبلوش، والفرس، واللواتيا، وكان هذا الساحل مرسداً، «حين نزح عنها عُماليون استوطنوا الساحل الشرقي لأفريقيا والجزر الممتدة بطوله، وأقاموا هناك امتداداً للأرض الأم، ونشروا الإسلام، وأسسوا في شرق أفريقيا إمبراطورية عظيمة»<sup>10</sup>.

ومن هؤلاء المستوطنين في شرق أفريقيا وفدت العديد من التأثيرات الحضارية والفنون، التي الصهرت

العربية، الممتد من حضرموت إلى قطر. وقد استفاد العُماليون من موقع بلادهم الفريد بين بلاد الرافدين وسواحل شبه الجزيرة الهندية وشرق أفريقيا؛ فلعبوا دوراً رئيساً في علم الملاحية منذ أكثر من خمسة آلاف سنة، فركبوا البحر حتى عرفوا به، وأمسوا مهرة في نقل البضائع الهندية إلى الغرب، فأبحروا بسفنهم بين الهند والفرات، بل استأنفروا بالتجارة، وأحكموا سيطرتهم عليها دون الشعوب الأخرى على المحيط الهندي»<sup>7</sup>.

أما على الصعيد السياسي، والذي أكدته وتدل فيليبس في كون عُمان أقدم الدول العربية ذات السيادة، فإن المؤرخين والباحثين يبينون بأن ذلك يعود إلى فجر الإسلام، كما يرتبط بجزء عقائدي، يتفرّد به أهل عُمان، «ففي القرن الثالث الميلادي، وبعد وفاة ثالث الخلفاء الراشدين، عثمان بن عفان، شهدت عُمان حدثاً تاريخياً شديداً الأهمية تمثل في قراءة جديدة للإسلام كانت تعرف بالإباضية، التي كان مصدرها البصرة؛ فقد رفض أتباع الإباضية فكرة أن الإمامة يجب أن تقتصر على قريش دون سواها، وروا بدل ذلك أنها إنما لأعلمهم بعلوم الدين وفنون القتال، أيًا كانت قبيلته وأياً كان عرقه»<sup>8</sup>، وهذا ما جعلها بمنأى عن سلطة الخلافة في بغداد.



فيما بعد مع هذا المزيج، الذي سيجعل من الثقافة والفنون في عُمان مزيجاً من: فنون الأرض العُمانية، والفنون الإفرو - عُمانية، والأسيو-عُمانية. وهذا ينطبق على العنصر البشري القاطن لهذه الأرض، متعددة الأعراق، والتي صهرتهم حيوية أرض عُمان، «في بوتقة حضارية قوية صنعت منهم جميعاً شعباً واحداً دون تفرقة بين عرق أو جنس أو لون»<sup>11</sup>.

ويهمنا من كل ذلك، ما يرتبط بموضوعنا حول الموسيقى العُمانية التقليدية، التي تشكل ركيزة أساسية من ركائز الثقافة الشعبية العُمانية، ومن هويتها، والتي اعتنت السلطنة بجمعها وتوثيقها، بأمر من حضرة السلطان قابوس بن سعيد آل بو سعدي، عبر «مشروع جمع وتوثيق موسيقى عُمان التقليدية»، الذي نتج عنه «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، المؤسس عام (1983)، والذي انضم إلى عضوية «المجلس الدولي للموسيقى التقليدية» المنبثق عن «منظمة اليونسكو»، ليكون بذلك المركز الأول في المنطقة الخليجية والعربية، الذي يتمتع بالعضوية التضامنية لهذا المجلس الدولي.

وقبل الشروع في تفاصيل هذا المشروع الضخم، والذي استمر على مدى عقود، نود بادئ ذي بدء، أن نعرف الموسيقى الشعبية، مستعيرين تعريف الباحث سيمون جارجي، رئيس قسم الدراسات العربية والإسلامية، بجامعة جنيف، في سويسرا، والذي يرى بأن الموسيقى الشعبية هي «التعبير الخارجي بالأصوات والكلمات والحركات والإيقاعات، لكل ما ينبع من أعماق ضمير الشعب، ويخدمه في حياته اليومية»<sup>12</sup>، ويمتاز بجملة من الخصائص أهمها التركيب العروضي (الشعري)، والنغمي، والإيقاعي، والموضوعي أو الوظيفي، والحركات الرقصية، التي تركز عليها في مختلف أنواعها<sup>13</sup>.

وهذا ما تؤكد الخلاصة بعد دراسة الموسيقى التقليدية العُمانية، التي بينت بأن «فنون عُمان التقليدية سجل كامل لحياة أهل عُمان، ففي كل شلة من شلات غناء العُمانيين في كل مناسبة قصة حدث: سواء كان حدثاً يومياً، أو حدثاً قديماً، أو حدثاً شخصياً»<sup>14</sup>. فالموسيقى التقليدية العُمانية «تمثل جزءاً من التراث

التقليدي العُمانى، فهذه الرقصات والإيقاعات والأشعار والأغاني الشجية لا تمارس هكذا بدون دوافع أو حافز بل تركز على الأصالة العُمانية العريقة، فكل شلة غنائية تمثل قصة الإنسان العُمانى واعتزازه بأرضه مدفوعاً بعاداته وتقاليده العريقة، فهي توضح التفاعل المستمر بين الإنسان وبيئته، وتوضح ارتباطه الوثيق بتاريخه وعروبته، كما توضح صلاته بالعالم الخارجي المحيط به وذلك من خلال امتزاج الفنون العُمانية بفنون الأرض الخليجية وفنون البيئات الأفريقية والآسيوية، وكذلك من خلال التجارة عبر البحار منذ آلاف السنين، بالإضافة إلى هجرات أبناء عُمان إلى سواحل أفريقيا منذ عشرات السنين»<sup>15</sup>.

### «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»

تأسس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، في أغسطس (1983)، باعتباره «مؤسسة علمية إعلامية تعنى بجمع وتوثيق فنون عُمان التقليدية، والمحافظة عليها من آثار الزمن، ومتابعة هذه الفنون ميدانياً، وذلك للتعرف على التغييرات التي تحدث لها»<sup>16</sup>، وليكون مركزاً لـ «مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية». ومنذ تأسيسه حتى يومنا هذا، امتلك المركز تجربة مهمة في اشتغاله على الجمع والتوثيق والدراسة لأنماط الموسيقى التقليدية، مؤسساً واحداً من أكبر الأرشيفات في منطقة الخليج العربي، والذي يضم أكثر من خمسين ألف وثيقة، بين سمعية، ومرئية، ومدونة، وصور فوتوغرافية، توثق لمعظم أنماط الغناء التقليدي، والفنون الأدائية العُمانية، وأعلامها وممارسيها، ومناسباتها، إلى جانب جمع وتوثيق جميع الآلات الموسيقية التقليدية، والأشعار والألحان ومختلف أنواع الإيقاعات، في معظم ولايات السلطنة، ومحافظةاتها.

وجزاء هذا الاشتغال الدؤوب، حصل المركز على العديد من الجوائز، أهمها «جائزة المجلس الدولي للموسيقى»، من منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو)، عام (2002)، و«جائزة المجتمع



إحدى الحفلات الموسيقية التي ينظمها (مركز عُمان للموسيقى التقليدية)

وقد حتمت سرعة البدء في هذا المشروع العديد من العوامل التي أوردها «التقرير الختامي» الذي أعده الدكتور يوسف شوقي مصطفى، إلى جانب العديد من المصادر التي تتحدث عن هذا المشروع، وهذه العوامل تتصل في مجملها بطبيعة الفنون التقليدية، التي لا يتم تدوينها، ولا تحفظ وتتداول إلا بالطرق الأولية كالتداول من جيل لآخر مشافهة، وعليه فإن ما حتم ضرورة حفظ هذه الفنون التقليدية العُمانية، رحيل العديد من رواة الأغاني التقليدية والعارفين بها، وبقاء قلة من الرواة الذين يمكن الاعتماد عليهم في الحفاظ على الغناء والرقص التقليدي العُماني في صورة تلتهمي اتّماء حقيقة إلى أصوله التاريخية.

كما شكل زحف الفنون الحديثة من غناء دارج محلياً وإقليمياً وعربياً وأجنبياً، ووصول هذا الأغاني للمجتمع العُماني المعاصر، عبر مختلف الوسائط، تهديداً للأغنية التقليدية، وقد زاد هذا التهديد لهذا الإرث، اتساع مدى الإرسال الإذاعي والبث التلفزيوني العُماني، ليصل لمختلف المناطق والمحافظة «ما جعل من الممكن أن يشاهد العُمانيون في مسندم مثلاً فنون المنطقة الجنوبية أو يسمعوها». كل تلك العوامل جعلت من الملح الانطلاق في مشروع يوثق ويجمع الفنون التقليدية الخاصة بكل منطقة وبيئة من بيئات السلطة المتنوعة.

العربي للموسيقى»، عام (2005). كما أصدر المركز العديد من الإصدارات التوثيقية والتحليلية للموسيقى العُمانية والعربية، وأقام العشرات من الفعاليات، إلى جانب الندوات والمحاضرات، أهمها «الندوة الدولية للموسيقى عُمان التقليدية»، التي عقدت عام (1985)، بمشاركة عدد من المشتغلين بالفنون التقليدية من مختلف أنحاء العالم.

وكما أسلفنا، فإن «مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية»، ارتكز أساساً على «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، وقد قام بتنفيذ هذا المشروع فريق برئاسة الدكتور يوسف شوقي مصطفى، وحسين مصطفى شوقي، بصفته مؤلفاً عاماً، وممدوح السيد محمد الزيني، محرراً فنياً، وصالح بن ثويني العلوي، المساعد الفني المتفرغ، وعيد بن حبران الشيفري، المساعد الفني، بالإضافة لجمعية بن خميس الشبيدي، وخلفان البرواني، المساعدان الفنيان المتدريبان، اللذان انضما للتدريب على أصول وفنيات جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية، وقاما بتنفيذ العمل الميداني، توثيقاً وتصويراً وتدويناً لنصوص الغناء التقليدي العُماني في مرحلة الجمع النوعي الشامل لهذه الفنون<sup>17</sup>.

## الموسيقى التقليدية في عُمان

إن الحديث عن موسيقى الشعوب يتطلب من الدارسين العارفين بها، إعداد الدراسات التي تفي بمختلف جوانب هذه الموسيقى وأصولها حقها، غير أننا نحاول في هذا التقرير، تسليط الضوء على الموسيقى التقليدية العُمانية، باستعراضها بانورامياً، وبشكل ملخص، لمختلف جوانبها التي بدت واضحة، بفضل العناية في الجمع والتوثيق، وتخصيص «مركز عُمان للموسيقى التقليدية» للحفاظ عليها، وملاحظة التغيرات الطارئة، وهذا ما استوضحناه في حوارنا مع رئيس المركز، الباحث مسلم بن أحمد الكثيري، في حوار تابع لهذا التقرير، حول المركز، والموسيقى العُمانية التقليدية بصورة عامة.

يؤكد الباحثون والاثروبولوجيون بأن الإنسان العُماني، من خلال بيئته وتاريخه الطويل، يتلخص في أحد عشر عنصراً، مشتركاً أو منفرداً مع محيطه في شبه الجزيرة العربية، هذه العناصر الإحدى عشر هي: الدين الإسلامي، السيف، الجمل، السفر عبر البحر، الصيد والغوص، الزراعة، الأعمال الحرفية واليدوية، الرعي، والاحتفال بالمناسبات الاجتماعية، والسمر والترويح والترفيه، وألعاب الصغار وألعاب الكبار<sup>20</sup>. وبطبيعة الحال فإن هذه العناصر، عناصر مشتركة لدى مختلف المجتمعات الإنسانية، بيد أن ما يميزها جملة من العوامل التفصيلية التي تعطي لشعب ما هويته الخاصة المختلفة عن الآخر، «ولذلك فإن تصنيف الفنون التقليدية لأي شعب من الشعوب لابد وأن ينبثق من ملامح حياة هذا الشعب، وأن يتطابق معها في كل مرحلة من مراحل تلك الحياة، ليكون في النهاية صورة حية مركبة متكاملة للخصائص المميزة لهذا الشعب، يرى فيها نفسه مميّزاً محدداً بين الشعوب»<sup>21</sup>.

وبالعودة للعناصر الإحدى عشر للشعب العُماني، فإن الباحثين في الفنون التقليدية العُمانية يؤكدون بأن «هناك تداخلاً عضوياً حيوياً مستمراً فيما بينها»<sup>22</sup>، هذا التداخل يتبين في العديد من المناسبات وأنواع الفنون، التي قد تمارس بصفتها خاصة بالبادية، وتمارس من جهة أخرى لأسباب وظيفية مختلفة،

وانطلق المشروع بقيادة الدكتور يوسف شوقي مصطفى، وإشراف وزير الإعلام آنذاك، عبد العزيز بن محمد الرواس، على مرحلتين، الأولى: المرحلة الاستطلاعية، والثانية: مرحلة الجمع النوعي الشامل، إذ تهدف المرحلة الاستطلاعية للتعرف على مختلف أنواع وأنماط الفنون التقليدية العُمانية، ومواقع تمركزها، وأهم رواتها والعارفين بها من المعاصرين والسالفين، إلى جانب جمع أكبر قدر من المعلومات والمعطيات الفنية والتاريخية والاجتماعية والبيئية والديموغرافية عن هذه الفنون، وذلك لتذليل الطريق للمرحلة التالية.

واستغرقت المرحلة الاستطلاعية، (95) يوماً من الفريق المشتغل، جرى العمل خلالها في (26) موقعاً مختاراً على رقعة السلطنة، شملت المحافظات والولايات والمناطق التالية: مسندم، صحار، البريمي، عبرى، الرستاق، صور، سيق، جعلان، بني بو حسن، جعلان بن بو علي، محضة، نزوى، هيماء، ثمريت، مدينة الحق، طوى اعتير، قيرون حيرتي، غدو، رواية، سمحة، مسحيلة، صلالة، طاقة، مرباط، ضلكوت، رخيوت.

تلا ذلك الشروع في مرحلة الجمع والتوثيق الشامل للموسيقى والفنون التقليدية التقليدية، إذ حققت هذه المرحلة هدفها في تسجيل جميع أنواع وأنماط الغناء والرقص التقليدي العُماني دون استثناء لأي منها، في كل موقع من مواقع التجمعات السكانية ذات الأهمية الفولكلورية حيثما كانت ومهما بعدت، أو كان الطريق إليها شاقاً وخطراً<sup>18</sup>، نظراً للجغرافيا العُمانية، وقد شمل ذلك كل ولاية، وكل محافظة، وكل منطقة على رقعة أرض السلطنة.

وحققت هذه الطلعات وجولات الجمع والتوثيق أهدافها من خلال مراجعة قوائم أنماط الموسيقى التقليدية التي سبق التعرف عليها في الجولة الاستطلاعية، ومراجعة حصر الآلات الموسيقية التقليدية، إلى جانب مراجعة قائمة المناسبات التي تؤدي فيها فنون عُمان التقليدية، واستكمال تصوير عروض جميع أنماط الموسيقى التي يصاحبها أداء حركي<sup>19</sup>.

فمثلاً «هناك من فنون التسلية والترويح والترفيه ما قد يقام لغير هذا من أغراض، وعلى الأخص في فنون الطنبورة والمكورة والشرح (في صور) عندما تقام لتخليص مريض من روح جان تسلطت عليه فأمرضته»<sup>23</sup>.

ويخلص الباحثون إلى أن التصنيف لأنماط الغناء والرقص التقليدي الأقرب إلى واقع أهل عُمان، هو التصنيف إلى الفصائل التالية: الفنون الدينية، فنون السيف، فنون البادية، فنون البحر، فنون الصيد، فنون الزراعة، فنون الرعي، فنون الحرف والصناعات البيئية، فنون المناسبات الاجتماعية، فنون السمر والترويح، والألعاب. وسندرج تفصيلاً بالأنماط الموسيقية التقليدية العُمانية التي يضمها كل فصيل من هذه الفصائل، بالاستناد لما جاءت في "التقرير النهائي لمشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية"، وفي كتاب «من فنون عُمان التقليدية»، وفي الدليل المصور «أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية والاتها ومناسبات أدائها»، وهي كالتالي:

#### 1 - الموسيقى الدينية، وتضم:

\* المولد (المولود): ويقرأ في الاحتفال بمولد الرسول ﷺ، بالإضافة لليالي الاثنين والخميس من كل أسبوع في بعض ولايات السلطنة، ويقام أيضاً في الاحتفال بعيد الفطر، وعيد الأضحى، وفي حفلات الزواج، وعند الانتقال إلى دار جديدة.

\* المالد: يقام في المناسبات التي تقرأ فيها السيرة النبوية.

\* الحضرة: تقتصر إقامتها على مساجد «صلالة»، ومساجد «مرباط».

\* التيمينة: تقام في مناسبة إتمام الطفل حفظ القرآن الكريم كاملاً.

\* التهلولة: موكب يسير في الأيام التسعة الأولى من شهر «ذي الحجة».

\* قرنقشوه (قرنقحوة، أو طوق طوق، أو العقبة): تقام في ليلة النصف من شهر رمضان.

\* الشعبانية: تقام احتفالاً بليلة النصف من شهر شعبان.

\* أحمد الكبير: موكب يسير في اليوم الثاني من أيام عيد الأضحى.

#### 2 - فنون السيف، وتضم:

القصافية، ولالا العود، والهميل (الهبت)، بالإضافة لـ:

\* الرزحة (الرزفة): تقام في الماضي استعداداً لغزوة تقوم بها القبيلة، أو احتفالاً بنصر تحقق، أو عندما تتوسط قبيلة بين قبيلتين متنازعتين، أو استعداداً لسفر البحر، والعودة من هذا السفر، وبعد إطفاء الحرائق، وعند بناء دار جديدة، وبعد حصاد الحنطة، وبعد جني التمر وعمل البسر، واحتفالاً بالأعراس والختان وللتسلية والترويح. أما في الوقت الحاضر، فتقام للسمر والترفيه، واحتفالاً بالأعياد الوطنية، والأعياد الدينية، والأعراس، وللترحيب بالضيوف الرسميون.

\* العازي: يؤدي هذا الفن متمماً لفن الرزحة وتالياً لها في معظم الأحيان.

\* العيالة والوهابية: تؤدي في ذات المناسبات التي تقام فيها الرزحة قديماً وحديثاً.

#### 3 - فنون البادية، وتضم:

همبل البوش، والوهابية البدوية، والحداء، بالإضافة لـ:

\* الرزحة البدوية (الرزفة) والعازي البدوي: تؤدي في الأعراس والختان والأعياد قديماً، بالإضافة لتأديتها عند ذهاب الرجال إلى الحرب على ظهور الهجن، وعودتهم منتصرين.

\* التغرود: تؤدي من قبل مجموعة من راكبي الجمال وهم متجهون إلى غزوة أو عائدين منها منتصرين، أو عند السفر في رحلة تجارية، كما تؤدي للسمر والترويح.

\* الطارق: تؤدي من قبل اثنين من راكبي الجمال.

\* الونة: تؤدي في وقت راحلة البدو ليلاً حيث يغني برد لنفسه أو لمجموعة من أقرانه.





فن (العازي) يؤدي في الأعراس والاحتفالات الوطنية أو في المهرجانات الثقافية والسياحية

- ✳️ الروح (الهوى): ينقسم هذا الفن إلى أربعة أقسام، حسب أقسام النهار، وتؤدي للتسلية والترويح.
- 4 - فنون البحر:
  - ✳️ تؤدي على سطح السفن التجارية، مواكبة لما يقوم به البحارة من أعمال يومية، وتضم: شلة المسبوك، وجرة الماشوق، وصبة الدقل (الدجل) وحرزة الدقل، بالإضافة ل:
  - ✳️ الشوائية: تؤدي على ظهر السفينة للتسلية والترويح، أما أثناء العمل أو أثناء الراحة، كما تؤدي على أرض الساحل، حيث يقيمها البحارة للسمر والتسلية، وقد تشترك صغار بنات البحارة في الشوائية، وخاصة في مناطق الجنوب.
  - ✳️ المديمة: تؤدي على ظهر السفينة أو على الساحل للتسلية والترويح عن النفس، سواء أثناء العمل أو الراحة.
  - ✳️ شلة الباوره: الغناء أثناء رفع الباوره (المرساة).
  - ✳️ شلة الفتياني: الغناء عند رفع شراع السفينة الصغير.
  - ✳️ رزجة البحر (شلة الغلمي): الغناء عند رفع الشراع الخلفي للسفينة.
  - ✳️ شلة الوسطى والعود: الغناء عند رفع الشراع الأوسط للسفينة.
- ✳️ شلة البراعي: الغناء بعد رفع الشراع الكبير (العود) والرياح هادئة.
- ✳️ شلة الحمول: يغنيها البحارة أثناء رفع البضائع إلى السفينة أو إنزالها.
- ✳️ شلة العمار: الغناء أثناء العمل على إصلاح حبال السفينة، أو عند أول نوبة عمل مسائية.
- ✳️ شلة المخطف: الغناء عند إنزال سفينة جديدة إلى البحر.
- ✳️ غناء المسويل (المهويل): الغناء أثناء تنظيف جسد السفينة من العوالق والقواقع والأصداف، بعد إخراجها من الماء.
- 5 - فنون الصيد:
  - ✳️ تؤدي عند خروج الصيادين، أو عند عودتهم بالرزق، وتضم: النهمة، طيحة البحر (دقة البحر)، شلة السن بوك، الشوائية، هيرابو، وشلة العمار التي تعد الوحيدة التي تؤدي أثناء إصلاح الصيادين لشباكهم التي تلفت أثناء الصيد.
- 6 - فنون الزراعة، وتضم:
  - ✳️ غناء الحرث بالبوش (بالجمل)، وغناء الحرث بالثور، والنساوة (الجازرة)، بالإضافة ل:
  - ✳️ التصييف: الغناء أثناء جمع سيقان القمح وربطها في حزم.



● الدواوسة: الغناء أثناء فصل حبات القمح من السنابل في آخر موسم الحصاد.

● السناوة: الغناء أثناء رفع المياه من الأفلاج والآبار.

● البسر: الغناء أثناء طبخ نوع معين من التمر، ليتحول إلى حلوى.

7 - فنون الرعي وتضم:

رزحة الجبل، نداء سقاء الإبل، نداء سقاء الغنم، نداء رعي الغنم، نداء رعي البقر، نداء حلب البقر، بويه (لرعاية الإبل)، باي باي، التوبان (لتسليّة رعاة الإبل وإبلهم)، نانا، نداء ولادة الناقة.

8 - فنون الحرف والصناعات البيئية، وتضم:

غناء الطحان، غناء التحطيب، غناء الصباغة، بالإضافة لـ:

● الدبريرت: غناء يؤديه صانع الفخار أثناء عمله.

● غناء سيكولوكو: غناء يؤدي أثناء حصاد اللبان في المناطق الجبلية، ويتم باللغة الجبالية.

9 - فنون المناسبات الاجتماعية:

تنقسم إلى ثلاث مجموعات:

● فنون النساء، التي تؤدي في مناسبات كالأعراس، والخطبة، ومواليد الأطفال، والختان، وتضم: تشح تشح، أم بوم، بن عبادي، مغايض، بساير (الحمبورة)، الزفة، المناني، سالوم ياروية، يا غزيلة، باركوا له، المنجاح، طبل النساء (دان دان)، قيل قول.

● الفنون الأفرو-عمانية، وتؤدي في الأعياد الوطنية، والأعياد الدينية، والأعراس، وولادة الأطفال، والختان، والوفاء بالنذور، والتسليّة والترفيه، وتضم: الليوا، السباتا، البوم، الكتميري، الميدان، الربوة، فن الزنوج، المدار، الطنبورة، المكورة.

● الفنون الآسيو-عمانية، وتؤدي في ذات المناسبات، وتضم: السروان، الكوزاك الواقف، الكوزاك الجالس، لي لارو، الزمر، النيروز، بستكي، السكاري، زفة البلوش.

10 - فنون السمر والترويح، وتضم:

الكواسية (الويلية)، والميزفينة (التقليبة)، والسومة، وهذه الأنواع تؤدي بولايات الشمال، أما البرعة، والقصبة، والشرح، فتؤدي في مناطق الجنوب للسمر والتسليّة، وتؤدي البرعة، والقصبة، والشرح، فرق محترفة. كما تضم فنون السمر والترويح، غناء (سامعين سامعين)، الذي يؤدي في بعض مواقع المنطقة الجنوبية، وخاصة البدوية، للترويح عن النفس. أما (الربوة)، و(طبل النساء)، فهي من فنون التسليّة التي تؤديها النساء بمشاركة الرجال في المناطق الجنوبية. ويقتصر أداء (المكبور)، و(نانا)، و(النعيش)، على أهل بادية المنطقة الجنوبية، للتسليّة.

11 - الألعاب تنقسم إلى قسمين:

● الألعاب الجماعية للرجال، وتضم: ركض البوش (سباق الجمال)، ركض الخيل، سباق القوارب، الزمط (الجازرة والمنجور)، زمبط الطبول، الألعاب الخاصة (الرماية)، مناطقة الثران، صراع الديوك، القفز بالخيول.

● ألعاب الشباب والصغار وتضم: السومة، اللكد، التقاء، التوفة (التبة)، الصولة، المقبة، الرم، السري، أم حبييل، الشخط، الطويلة.

الحيوانات، التي تستخدم ككساء للطبول بأنواعها المختلفة، بالإضافة لتصنيع بعض الآلات من المواد المعدنية، والأصداق البحرية<sup>28</sup>. ولبعض هذه الآلات جذور طقوسية، مرتبطة بالسحر، إذ «ترتبط بعض الآلات الإيقاعية بممارسات سحرية تضافي عليها نوعاً من الطقوسية، ويحرص أصحابها على إبعادها عن أنظار العامة، كما يعتقد أن لبعض الأصوات الإيقاعية تأثير على شخصيات غيبية وسحرية، ومثل هذه المعتقدات شائعة في الممارسات الموسيقية ذات المنشأ الأفريقي»<sup>29</sup>.

وسنستند في استعراض أهم الآلات الموسيقية العُمانيّة، على ما جاء في الدليل المصور لـ «أنماط الموسيقى التقليدية العُمانيّة وآلاتها ومناسباتها»، للباحث مسلم الكيري، فيما يمكن للقارئ التوسع، بمراجعة «معجم موسيقى عُمان التقليدية» للدكتور شوقي مصطفى:

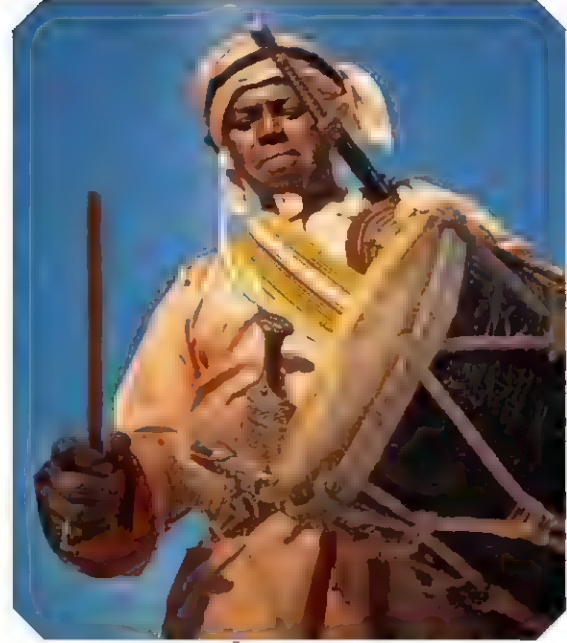
#### 1 - الوترية:

وهي «الآلات التي بها أوتار مشدودة، ترن عندما تنقر (بالأصابع أو المضارب) أو تجر أو تطرق أو تحرك عن طريق الهواء»<sup>30</sup>، وتضم:

✱ العود: تعدّ هذه الآلة الوترية من الآلات الرئيسة في الموسيقى العُمانيّة التقليدية، وقد استخدمها العُمانيون تزامناً مع اتصالهم الحضاري بمختلف المحيط ولهذا يصعب التحقق من تاريخ بدء استعمالها، إلا أن الباحث الكيري يؤكد أن أقدم رواية لاستخدام هذه الآلة تعود للقرن التاسع عشر الميلادي.

✱ القبوس: لهذه الآلة عدة أسماء، كالزهر، والبربط، وعود الجزيرة العربية، وتعدّ أقدم الآلات الوترية التي استعمالها العُمانيون، وتعود جذورها التاريخية إلى جنوب الجزيرة العربية.

✱ الربابة: يعود تاريخ استخدام الربابة إلى جذور شرقية قديمة، بيد أن البيانات المتوافرة لا تفيد بميعاد وصولها إلى عُمان، وتاريخ استخدامها في الموسيقى التقليدية العُمانيّة، إلا أن الكيري



يعزّ الطبل (الرحماني) واحداً من أهم التلات الإيقاعية العُمانيّة

#### الآلات الموسيقية التقليدية العُمانيّة

تتعدّد آلات الموسيقى التقليدية العُمانيّة، بتعدد أصنافها وفصائلها، والرقصات الأدائية المصاحبة لها، إلا أن هذه الفنون «تعتمدُ بصفة أساسية على أداء الصوت البشري للألحان التي توارثها العُمانيون جيلاً بعد جيل»<sup>24</sup>، فيما القسط الأكبر من الغناء التقليدي العُماني «لا يصحبه سوى قرع الطبول»<sup>25</sup>. إلا أن الإرث العُماني، يضم العديد من الآلات الموسيقية التقليدية، التي اعتمد في تصنيفها على تقسيمها إلى قسمين: الآلات اللحنية، والآلات الإيقاعية، بيد أن هذا التقسيم توسع في وقت لاحق ليكون على الشكل التالي: الوترية، الهوائية، والآلات الإيقاعية<sup>26</sup>.

وتتميز الموسيقى التقليدية العُمانيّة «بتنوع آلاتها الإيقاعية، ذات المنابت المتعددة: العربية، والأفريقية، والآسيوية»<sup>27</sup>، وتنوع المواد الأولية التي تصنع منها، والتي يحصرها الباحث العُماني مسلم الكيري في الأخشاب المستخرجة من النباتات المحلية، مثل: أشجار السدر، والشريش، والغاف، والنارجيل (جوز الهند)، إلى جانب جلود

يشير إلى ملاحظة استعمالها منذ أواخر القرن العشرين «عند بعض المغنين المختصين بغناء البدو متأثرين بإخوانهم في وسط وشمال الجزيرة العربية والشام والعراق»<sup>31</sup>.

\* الكمان: آلة وترية أخذها العرب عن الأوروبيين، ولا يوجد تاريخ محدد لبداية استخدامها في عُمان، بيد أنها ظهرت منذ منتصف القرن العشرين، في الموسيقى العُمانية.

\* الطنبرة: هي آلة وترية تعرف بـ (الكنار)، ويعتقد بأن جذورها التاريخية تعود إلى الحضارات القديمة في بلاد ما بين النهرين ومصر.

## 2 - الهوائيات:

وهي الآلات التي تعتمد بشكل أساسي على نفخ الهواء فيها، وتضم:

\* القصبة: تصنع هذه الآلة من أنبوب معدني، يحتوي على سبع فتحات مستديرة ومتساوية، وفتحة ثامنة في الطرف الخلفي من الآلة.

\* المزمار (بو مقرون): آلة نفخ تصنع من قصبتين مزدوجتين ومتساويتين في الطول والعرض، تحمل كل منهما بين خمس إلى سبع فتحات مستديرة.

\* الهبان: هي آلة مصنوعة من جلد الغنم أو الماعز، في طرفها أنبوبين من القصب ينظمان خروج الهواء والصوت.

\* النغار (صرناي): تصنع هذه الآلة من الخشب أو المعدن، وبها ست فتحات مستديرة بالتساوي.

\* البرغوم: تصنع هذه الآلة من قرون الغزال العربي (المها)، وهي من الآلات الأصيلة في التراث الموسيقي العُماني.

\* الجم (اليم): صدفة بحرية تفتح من جانبها أو عند نهايتها العليا، وينفخ فيها.

## 3 - الآلات الإيقاعية:

وهي أكثر الآلات تنوعاً في الموسيقى التقليدية العُمانية، والتي تصدر أصواتاً من خلال طرقها أو

ضربها، أو من خلال الاحتكاك أو النفخ، وتضم:

\* الدف: آلة إيقاعية صغيرة ذات رقمة جلدية واحدة مشدودة على إطار خشبي مستدير.

\* سماع (طار): آلة ذات غشاء جلدي كبير مصنوع من جلد الغنم أو الماعز أو الغزلان، ويشد هذا الغشاء على إطار خشبي مستدير.

\* مسندو وقافي: طبل كبير الحجم، يتركز على ثلاثة أرجل، ويصنع من جذوع الأشجار، ويكسى بجلد البقر أو الجمل.

\* مسندو الليوا: طبل على شكل برميل يقف على ثلاثة أرجل، أو على قاعدة، ويصنع من جذوع الأشجار، ويكسى بجلد الثور.

\* مسندو صوت الزنوج: طبل بذات حجم طبل (مسندو الليوا)، يضرب عليه بالكف.

\* ميقعه: هي أصغر أنواع طبول عائلة المسندو ذات الأشكال المخروطية، ولها أحجام مختلفة.

\* مسندو أبو سحة: طبل مخروطي طويل، يكسى برقمة من جلد البقر.

\* الرأس (كاسر مفلطح): طبل صغير، يكسى من الجهتين بالجلد.

\* رحماني: يشكل هذا الطبل مع طبل (الكاسر) ثنائي الطبول العُمانية الأساسية، ويكسى بالجلد من الجهتين.

\* كاسر: طبل بشكل الساعة الرملية أو البرميل، يكسى برقمتين من جلد الغنم أو الماعز.

\* رنة: طبل يشبه (الرحماني) و (الكاسر)، وله صوت رنان.

\* مرواس: طبل صغير الحجم، وحاد الصوت، يكسى بالجلد من الجهتين.

\* مهجر: يصنع هذا الطبل من خشب أشجار جوز الهند، ويكسى برقمتين من جلد الغنم أو الماعز.

\* طاسات (الصنوج): آلة مصنوعة من النحاس، تطرق ببعضها فتصدر صوت معدني رنان.





يُقام فن (المالد) في المناسبات التي تقرأ فيها السيرة النبوية

✱ خشخاش: آلة معدنية شبيهة مكورة، بداخلها حصى صغيرة تصدر صوتاً بتحريكها.

✱ عضد: حلية فضية دائرية تلبسها النساء حول معاصمها، تصدر صوتاً من خلال الحصى الصغيرة بداخلها المجوف.

#### حوار مع رئيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»

في حوارنا مع الباحث الموسيقي، ورئيس مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مسلم بن أحمد الكثيري، نستوضح العديد من النقاط المتعلقة بالمركز، وبالموسيقى العُمانية التقليدية، كما نبحث في أسباب اهتمام سلطنة عُمان بثقافتها الشعبية، وإرثها الموسيقي بشكل خاص، ونطوي الزمن عائدٍ لبدايات انطلاق مشروعها الرائد «مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية»، ودور الدكتور يوسف شوقي في هذا المشروع، وما حققه هذا المشروع من إنجاز، تمثل في آلاف الوثائق الأرشيفية التي يحفظها ويصونها المركز.

كما نعبرُ في حوارنا إلى محور الموسيقى العُمانية التقليدية، وما آلت إليه بعد اشتباكها بثقافات الشعوب، وبالفنون الحديثة، ثم لتساءل عن دور «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، في إحياء بعض الفنون الموسيقية، وما هي برامجها العملية في حفظ هذا الإرث اللامادي،

✱ كوشا (قرفاف): آلة تصنع من الخشب على شكل (القباب)، وتطرق ببعضها لإصدار صوت خشبي.

✱ رعبوب: أصداق بحرية، يستعملها الأطفال في مواكب الاحتفال، من خلال طرقتها ببعضها.

✱ باتو (ثناك): صفيحة معدنية فارغة، يضرب عليها بالخشب.

✱ ميقعة (قيام): هاون خشبي، يستخدم كألة إيقاعية.

✱ ماسيوا (خرخاش أو منجور الطنبرة): قماشة مثبت عليها مجموعة من الأشياء الجافة، كخوافر الأنعام، أو بذرة المنجا، أو ورق شجرة الغضف، وتلف هذه القماشة حول خصر الإنسان أو ساقه، لإصدار صوت إيقاعي.

✱ هونجو (قرع): آلة تتكون من ثلاثة أجزاء: وتد، وقوس من الخشب، بالإضافة للصندوق المصنوع من لبنة القرع، وقد استبدلت لبنة القرع بالدائن المدعمة بالألياف الزجاجية (الفيبرجلاس)، وتصدر هذه الآلة الصوت من خلال كشطها بأداة خشبية.

✱ شبور أو مجبور: أبواب من الخيزران، يحرز بالحضر، ويكشط بأداة خشبية صلبة لإصدار الأصوات.

✱ منجورة الجازرة: عجلة خشبية لرفع الماء من الآبار، تصدر صوتاً منغماً عندما تدار بواسطة الحبل.



رئيس مركز "عُمان للموسيقى التقليدية" الباحث مسلم بن أحمد الكثيري

العام.. حتى وإن وظفت الآلات الموسيقية الحديثة، فإن ذلك لا يغير طابع الموسيقى العُمانية التقليدي.

إن توجهات الدولة، وتوجيهات أعلى سلطة فيها، بالعناية الكاملة بالموروث والتراث والهوية الثقافية الموسيقية، حثمت علينا، منذُ (1983) بالبداية في مشروع الجمع، وقامت به آنذاك، «وزارة الإعلام»، بإشراف معالي المستشار عبد العزيز بن محمد الرواس، الذي تولّى بنفسه عملية الإشراف الكامل على جمع وتوثيق التراث الموسيقي العُماني، وأوكل بشكل مباشر للدكتور يوسف شوقي مصطفى، والذي يعد واحداً من أهم علماء الموسيقى العربية في القرن العشرين، بتأسيس المركز وجمع الموسيقى في كل نواحي عُمان.

وقد حصد المركز، منذُ ذلك الحين، إلى الوقت الحاضر، أكثر من (50) ألف وثيقة، وما تزال تقصّد في كل عام المناطق المختلفة لمراقبة التغيرات الناتجة عن تأثير التعليم، والإشغال بالعمل، وتغير الحياة الاجتماعية والاقتصادية للناس، وانعكاسات كل ذلك على ممارسة الفنون الأدائية والموسيقية التقليدية، إذ أن هناك العديد من التغيرات التي أحدثتها حركة المجتمع المحلي والعالمي نحو الحداثة، فالإنسان الذي يسافر على ظهر السفينة سابقاً، ويؤدي «فن الشوياتي»، أثناء العمل على ظهرها، أضجى اليوم يسافر بـ «الطائرة»، ويستمتع بالأفلام الترفيهية أو الوثائقية،

لنختتم بإعلان المشروع الرقمي الضخم الذي يعمل عليه المركز، عبر إتاحة خمسين ألف وثيقة، وملايين البيانات حول الموسيقى العُمانية، لتكون في متناول يد الباحثين العُمانيين والعرب. وهذا نص الحوار:

● منذُ تأسيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، وسلطنة عُمان رائدة في جمع وتوثيق تراثها الثقافي الشعبي، خاصة الموسيقي منه.. فما هي أبعاد هذا الحرص على توثيق التراث الموسيقي التقليدي، وما الذي حثم ضرورة هذا الأمر، حتى أنه جاء بتوجيه من أعلى المستويات؟

«مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية»، تأسس بناءً على «مشروع جمع وتوثيق موسيقى عُمان التقليدية»، الذي أمر به صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد، حفظه الله، إذ أننا، ومنذُ خمسة عقود، نحيا في ظل تحقيق توجهات وتوجيهات صاحب الجلالة، التي انعكست على الحراك الموسيقي الكبير في السلطنة، والذي شمل مختلف أنواع الموسيقى، الحديثة منها والتقليدية. هذا الحراك أفضى إلى ضرورة العناية بجمع الموسيقى التقليدية العُمانية، نظراً لكون هذه الموسيقى، هي المكون الأساسي للهوية الفنية والثقافية، وعليه انطلق المشروع، ليبين أن كل الموسيقى في سلطنة عُمان، هي موسيقى تنصّف بالتقليدية، من حيث الألحان، والقوالب الفنية، ولغة النصوص الشعرية، والطابع

وكذلك البدوي الذي كان يسافر لأشهر في الصحاري، صار يسافر اليوم بسيارته الـ (Jeep)، ويستمتع لموسيقاه المفضلة، دون حاجة لغناء «التغرد»، أو غيرها من الأغاني التي كانت تمارس.

كل هذه التغيرات، لابد من ملاحظتها ورصدها ودراستها، خاصة على صعيد الفنون التقليدية المرتبطة بأداء المهن والحرف المختلفة، والتي لا يمكن ضمان استمراريتها نظراً لتطور الحياة، واندثار الكثير من هذه المهن، أو لكون بعضها مهدد بالاندثار، لهذا استتبطننا مصطلح «الاستبدال الوظيفي»، والذي يمثل حالة ثقافية أنقذت العديد من أنماط الموسيقى التقليدية، من خلال الحفاظ عليها عبر ممارستها في المناسبات غير التقليدية، كالمهرجانات السياحية والثقافية، إلى جانب إعادة أدائها في الاستعراضات الموسيقية الحديثة.

كل ذلك الاهتمام بالموسيقى العُمانية التقليدية، يتجلى في «مركز عُمان»، الذي يعمل على العديد من المسارات: الجمع والتوثيق، البحث والدراسة، عقد المؤتمرات والندوات العلمية، وإنشاء فرقة موسيقية تقليدية، ونحن بصدد تكوين مجموعة من الفرق الموسيقية الإضافية، واستقطاب أفضل الكفاءات، إلى جانب إنتاج الأفلام الوثائقية، وإقامة الفعاليات، وورش العمل والتدريب، فالمعارف التي يتركز عليها المركز، من خلال المادة الوثائقية المجموعة ميدانية، مادة غنية يمكن توظيفها في العديد من الاتجاهات، وقد أنجزنا بالفعل العديد من الدراسات النقدية والتحليلية، بالإضافة لضمان استمرارية هذه الفنون المجموعة، من خلال الفرق الموسيقية التي تمارس مختلف الفنون، برؤى فنية تمزج بين الأصالة والمعاصرة.

وهذا يبين مدى أهمية المشروع الذي انطلق لجمع الموسيقى التقليدية، ونقول «التقليدية»، نظراً للإشكالية التي أثير، فهناك العديد من الأنواع الموسيقية، كالغناء الشعبي، وهو غناء مجهول المؤلف ومشاع، ولا يقيد بحقوق الملكية الفكرية، وعلى الجانب الآخر هنالك الفن الجماهيري، الذي عادة ما يُعرف مؤلفه وملحنه، وبالتالي تبين لنا بأن مصطلح

«الموسيقى الشعبية»، مصطلح غير واضح، ولهذا اعتمدنا «التقليدية»، كونها أكثر ارتباطاً بمختلف الفنون، وبالتقاليد الاجتماعية، وتشمل ما تم تعريفه قانونياً بالحن الشعبي، وغير الشعبي.

✳ من هي الجهة الراعية لـ «مركز عُمان للموسيقى التقليدية» ليتابع اشتغاله بكل هذه الكفاءة؟

نحنُ نتبع «مركز السلطان قابوس العالمي للثقافة والعلوم»، وهذا المركز مؤسسة من مؤسسات الديوان السلطاني، وقبل ذلك كنا تابعين لـ «وزارة الإعلام»، وهي من أسست المركز، بإشراف عبد العزيز الرواس، وأول من ترأس المركز هو الدكتور يوسف شوقي مصطفى، من عام (1984 إلى 1987)، ثم تلاه الأستاذ خلفان البرواني، الذي تولى الرئاسة من عام (1987 إلى 2006)، ثم تبعته من (2006 حتى الآن).

✳ الدكتور يوسف شوقي، من الجيولوجيا والعلوم، إلى الموسيقى.. حيث لحن وأرخ ودرس الموسيقى العربية، ليختم مسيرة حياته بهذا المشروع الضخم الذي حققه في سلطنة عُمان. فما الدور الذي لعبه في النهوض بـ «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»؟

الدكتور يوسف شوقي، أشرف على مشروع الجمع والتوثيق للموسيقى التقليدية العُمانية، من عام (1983 إلى 1987)، كما أشرف، تحت رعاية وزارة الإعلام، على «الندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية»، وهي أول ندوة عن الموسيقى في تاريخ عُمان، عقدت عام (1985)، كما ألف وأشرف على أداء أول استعراض سيمفوني، بتوظيف من الموسيقى العُمانية عام (1985)، وقد ترك لنا الدكتور شوقي أول مؤلف وأهم مؤلف مختص بالموسيقى العُمانية هو «معجم موسيقى عُمان التقليدية»، وترك لنا التقرير النهائي عن مشروع الجمع والتوثيق، وهو التقرير الذي قدم لصاحب الجلالة...

كل هذه الإنجازات المهمة، أنجزها الدكتور شوقي، بيد أن أهم ما أنجز، وله ارتباط وثيق بالمركز، هو نواة الأرشفة، الذي يضم الآن (50) ألف وثيقة، والكثير من الوثائق السمعية والمرئية، ونحن نواصل هذا

التوثيق، والإضافة لهذا الأرشفة، من خلال الزيارات الميدانية السنوية.

✱ خمسون ألف وثيقة بين مكتوبة ومسموعة ومرئية ومصورة، كيف جمعت هذه المادة الضخمة؟ وما المنهجية التي استخدمت في الجمع؟

عندما كان المركز تابعاً لـ «وزارة الإعلام»، كنا نخرج بصحبة فريق تلفزيوني وآخر إذاعي، بالإضافة للمصورين الفوتوغرافيين، وكنا نعتمد في توثيقنا على التسجيلات الصوتية، وتصوير الفيديو، والفوتوغراف، إلى جانب التدوينات الكتابية التقليدية، فكل ذلك شكل الأدوات التي نوثقُ بها الحدث الموسيقي في بيئته الاجتماعية والثقافية الحقيقية، والتي كنا نقصدها في الوديان، والمناطق الجبلية، وغيرها من مناطق السلطنة التي يتم فيها تأدية هذه الفنون، سواء بإيعاز منا، أو من خلال المناسبات التي يصادف وجودها أثناء الزيارة الميدانية.

وإلى جانب توثيق الممارسات الغنائية وما يصاحبها من أداء حركي، نوثقُ الحوارات المتعلقة بكيفية أداء هذا الفن، وأسماء مشاهيرها، وأسماء متوارثيها، بالإضافة لتوثيق النصوص الشعرية، والعادات والمناسبات التي تؤدي فيها، وأسماء الممارسين باختلاف وظائفهم، وأسماء الفرق، والآلات الموسيقية، وصناعاتها، وعمر الآلات... والكثير من البيانات التي يتم تسجيلها وتوثيقها، لهذا فالأرشفة الذي يضم (50) ألف وثيقة، يشتمل على ملايين البيانات الموثقة، التي هي بحاجة إلى بحث موسيقي عميق.

✱ في حديثك عن الموسيقى التقليدية، قلت بأن الموسيقى العُمانية لم تتغير، عدا تلك المرتبطة بحدث محدد، والتي تغيرت بتغير الحدث نفسه، كوسائل المواصلات البديلة، واندثار بعض الحرف والصناعات... وهذا في الحقيقة أحدث تغييراً ولا بد على أشكال كثيرة من الموسيقى العُمانية، فما شكل هذا التغيير؟

الموسيقى العُمانية تغيرت ولا بد... غير أن ما أعنيه؛ هو أن أصولها ورؤاها ما تزال منعكسة في التقاليد الموسيقية

المتوارثة، فقد تأثرت الموسيقى المحلية بالموسيقى في المحيط الخليجي، كما تأثرت بالغناء المصري، والعراقي، بالإضافة لمختلف أنماط الغناء الأجنبي، إلا أن هذا التأثير، لم يتبلور في رؤية فنية غير تقليدية.

فمنذ سبعينيات القرن الماضي، أصبح لدينا توجه نحو الموسيقى العربية، وشاركنا العديد من الموسيقيين العرب، وخاصة المصريين منهم، في الأعمال الموسيقية، إلا أن هؤلاء، وطنوا أساليب توزيع الأغنية، برغبة من الموسيقيين العُمانيين، الذين كان أكثرهم تقليديين، يعزفون دون اهتمام بالمقدمات، والفواصل الموسيقية، التي جاءت مع الموسيقى العربية إلى عُمان. كذلك.. كان بناء الألحان إيقاعياً، ولكن عندما جاءت التأثيرات العربية، صرنا نتحدث عن البناء المقامي للحن، وأوجدنا أجناساً مقامية لم تكن معتادين عليها في الألحان الاعتيادية بالسلطنة.

كل هذه التغيرات الحديثة، لم تغير جوهر القالب الفني واللحني والإيقاعي العُماني، فـ «صوت البرعة»، على سبيل المثال، بقي كما هو، ولكن أدخلت عليه تحديثات في أساليب الأداء، ولو أخذنا تجربة واحد من أبرز فناني الأغنية العُمانية، وهو سفيرها الفنان سالم بن علي سعيد، لرأينا بأنه اشتغل على إعادة تشكيل القوالب الفنية، خاصة قالب «التسييح»، بتأثير من الغناء المصري، وعمل له (قفلة موسيقية).. هذا التطوير إبداع حقيقي، بيد أنه يركز في جوهره على الصيغة الإيقاعية واللحنية للفنون التقليدية، وكذلك كل أنواع الغناء العُماني التي بقيت محتفظة بجوهرها، عدا أنها تطورت من حيث أساليب الأداء.

✱ بحكم انفتاح العصر الراهن، لا بد وأن العديد من الآلات الموسيقية الحديثة وصلت إلى السلطنة، فهل همش وصولها دور الآلات التقليدية العُمانية؟

ما تزال الآلات الموسيقية التقليدية مستخدمة، وتعد أساسية في مختلف أشكال الموسيقى العُمانية، بل أنه حتى بعض الآلات الحديثة كالكمنجة (الكمان)، استخدمت منذ مطلع أربعينيات القرن الماضي، وهناك العديد من التسجيلات الموسيقية للفنان



سالم الصوري، تبين استخدامه لهذه الآلة. كما توجد العديد من اللقاءات المسجلة مع هذا الفنان، يتحدث فيها عن استخدام الكمنجة، وأسماء العازفين.. أما الآلات التقليدية الأخرى فإن وجودها متجذر في التراث الموسيقي العُماني، وكذلك استخداماتها المعاصرة، فآلة العود مثلاً، آلة تقليدية، ولها بصمة في صناعة الألحان والأنماط الغنائية، حتى الوقت الراهن. كما أن هناك العديد من الآلات التقليدية، كالوتريات، والهوائيات، والآلات الإيقاعية، التي ما تزال تستخدم.

✽ بالعودة إلى الماضي.. فإن لسلطنة عُمان خصوصيتها التي تميزها عن المحيط، سواء على الصعيد الجغرافي، أو الثقافي، أو الاجتماعي، فبماذا تأثرت الموسيقى العُمانية. وهل تم بحث جذور تأثيرها وأبعاد هذا التأثير عليها؟

مؤكد... فعمان ركن أساسي من أركان الجزيرة العربية، والموسيقى في هذه المنطقة الجغرافية، ترتكن على أركان أساسية، هي: الموسيقى العُمانية، واليمينية، والحجازية، لهذا فإن مفهوم «الأغنية الخليجية»، مفهوم حديث، وهو مفهوم سياسي أكثر منه فني أو ثقافي، نظراً لكون هذا المفهوم يرتكن على الغناء في الجزيرة العربية، والمناطق المستوطنة فيها منذ القدم، وبالتالي فإن تاريخ الموسيقى في هذه المنطقة، يعود في جذوره لهذه الأمكنة أو الأركان.

كما أن عُمان، تطل على «المحيط الهندي»، نظراً لكونها في جنوب الجزيرة العربية، ويطلق على سكانها الأوائل «عرب الجنوب»، وقد أثرتنا تأثيراً بليغاً في منطقة المحيط الهندي، بجانبه الأفريقي، والآسيوي، وصولاً إلى إندونيسيا... إذ أن هذه الأمم دخلت الإسلام بفضل جماعات الحضارم واليمنيين والعُمانيين، الذين حملوا راية الإسلام سلباً وفناً، وكان للموسيقى دور هام وأساسي في نشر الإسلام هناك!

ويمكن أن نلتمس التأثير الموسيقي والحضاري لعرب الجنوب حتى اليوم لدى عدد من تلك الشعوب، ففي إندونيسيا، يبتغ عبر مكبرات الصوت، غناء باسم «قبوس سونغ»، والتي تعني «أغاني القبوس»،

وهي أغاني عربية حضرية، تعتبر لديهم أغاني عربية ذات طابع إسلامي. بهذه الصورة وبهذه الفنون نشر الجنوبيون الإسلام، نشره بالموسيقى، والفنون وبأجمل ما تحمل الحضارة العربية، في كل بقاع المحيط الهندي، بيد أن ذلك لم يسلط عليه الضوء حتى الآن.

لهذا تجد الآلات الموسيقية المستخدمة في الجزيرة العربية، موجودة في مدغشقر، وشرق أفريقيا، وماليزيا، والهند... إذ أننا نتحدث عن دور ثقافي واجتماعي وسياسي، متبادل، فلم يكن دورنا التأثير فقط، بل والتأثير. فأينما رحل الإنسان العُماني، وأينما حل، حلت معه ثقافته، وفنونه الموسيقية، والآلة الطربية. إلى جانب ذلك تأثر الإنسان العُماني بالعديد من الحضارات المحيطة. لهذا لا بد من النظر إلى تراثنا، فمنذ عشرة آلاف عام، ونحن نشغل في منطقة المحيط الهندي، وتأثيرنا على غيرنا من الشعوب، يزيد في بعض الجوانب من أثرهم علينا.

✽ عودة لـ «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، كيف استفاد هذا المركز من «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي»، الذي انطلق بهدف جمع التراث الشعبي في دول الخليج العربي، وحمايته والبحث في منابعه وأصوله؟

في الحقيقة، لم يكن لدينا اتصال وطيد مع «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي»، بيد أن للمركز، صلاته مع «وزارة التراث والثقافة»، وكان اشتغاله على كافة أشكال صون التراث الشعبي، وقد أسفّت كثيراً لإلغاء هذا المركز، إذ أن قرار الإلغاء، قرار خاطئ، فقد كان هذا المركز جامعاً للتراث، وقد أنجز جمع الكثير منه، إلا أن السؤال: ما مصير هذا الجمع؟ وأين ذهبت كل تلك المادة المجموعة؟

وأنوه هنا الآن هناك اسمان أسهما إسهاماً كبيراً في مشروع «جمع وتوثيق الموسيقى العُمانية التقليدية»، وهما الأستاذ جمعة بن خميس الشيدي، والأستاذ خلفان بن أحمد البرواني، الذان عملا مع الدكتور يوسف شوقي، وكان لهما إسهامهما في تأسيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية».

وبوصفي مختصاً بالموسيقى التقليدية، أتمنى من الأشقاء في دول الخليج العربي، أن يوجهوا عنايتهم للموسيقى التقليدية في بلدانهم، كما أمل أن تؤسس دور للموسيقى المحلية، وتولي اهتماماً، بذات الاهتمام الذي يولي لتأسيس دور الأوبرا. وباستطاعتهم الاقتداء بالتجربة العُمانية في هذا المجال، التي وازنت بين الأصيل والمعاصر، من خلال إنشاء «دار الأوبرا السلطانية»، وتأسيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، إلى جانب «الجمعية العُمانية لهواة العود».

✽ ما الدور الذي يلعبه «مركز عُمان للموسيقى التقليدية» اليوم؟ وهل يمارس أنشطة تسهم في حفظ الموسيقى العُمانية، ودراساتها؟

مر «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، بمرحلتين أساسيتين، المرحلة الأولى، مرحلة التأسيس، أما الثانية، فمرحلة إعادة التأسيس، إذ تبدأ الأولى من (1983) وتمتد حتى (2013)، وفيها كان الهم الأساسي هو الجمع والتوثيق، وعقد الندوات والمحاضرات، وعمل البحوث والدراسات. وكان عددُ المشتغلين في المركز وقتها، قليل جداً. ولكن في العام (2013) صدر المرسوم السلطاني، بنقل المركز من وزارة الإعلام، إلى ديوان البلاط السلطاني، فأصبح للمركز موازنة خاصة به، وأصبحت لديه أدواته، وخصص له مبنى مستقل، لهذا بدأنا بإعادة تأسيس المركز هيكلياً، والتوسع في الاختصاصات، بحيث أصبحنا نندمج في البيئة الموسيقية أكثر من خلال نشاطنا مع كل الموسيقيين العُمانيين، والانغماس أكثر في البيئة الموسيقية، والتأثير فيها وتوجيهها، وذلك من خلال مجموعة من البرامج، مثل رعاية الأنشطة الشبابية الموسيقية، وبرامج بناء القدرات، والمسابقات، والأفلام الوثائقية، وجلسات بيت الموسيقى العُمانية، الذي ينتسب له مجموعة من الأعضاء الموسيقيين، إلى جانب تأسيس فرقة تضم أكثر من (40) فناناً، يمارسون كل ألوان الغناء العُماني.

لهذا بدأنا ننشط على مستوى فعلي، كما أطلقنا مجموعة من الورش والبرامج الموسيقية، التي تستهدف مختلف الفئات المجتمعية، بدءاً من طلبة المدارس، وذلك من خلال برنامج «رعاية المواهب الموسيقية الصغيرة»، بالتعاون مع «وزارة التربية والتعليم».

كما نعملُ على بناء القدرات الموسيقية لدى الشباب، بالإضافة لورش العمل حول الآلات الموسيقية المختلفة، وتلك التي تسلط الضوء على مختلف ألوان الموسيقى العُمانية، والخليجية، إلى جانب برنامج الفعاليات الموسيقية والحفلات.

بهذا التوجه الفعال، نحافظ على الموسيقى العُمانية، عبر استراتيجيات متكاملة، فالحفاظ لا يقتصر على الجمع والتوثيق والدراسة، إنما باستمرار عملية الإبداع، إذ أنها تمثل أفضل وسيلة لحماية التراث الموسيقي والهوية الثقافية الموسيقية، وهذه هي الإستراتيجية التي نطبقها في مرحلة ما بعد (2013).

كما قمنا بإعداد العديد من الأفلام الوثائقية حول الموسيقى التقليدية، ولدينا هذا العام (2018)، خمس مشاريع قيد التصوير، كما نقوم بين الحين والآخر بإنتاج اسطوانات لأنواع موسيقية ذات السمة الموسيقية الثقافية الخاصة.

✽ إذا أنتم تمارسون اشتغلاً مكثفاً لاستمرار العملية الإبداعية، والتطبيقية للموسيقى التقليدية العُمانية، بعد أن أنجزتم المرحلة الأولى المتمثلة بجمع مختلف أنواع الموسيقى.. لكن ماذا عن المادة الخام التي جمعتوها، والتي كونت لديكم أرشيفاً يضم 50 ألف وثيقة، هل تمت دراستها؟ كما أن حجم هذه المادة ضخمة جداً، بحيث يحتاج لوصول العديد من المشتغلين والدارسين، فهل يتيح المركز حرية وصول الباحثين العُمانيين والخليجيين والعرب، للاستفادة من هذه المادة ودراساتها؟

بادر المركز لإصدار العديد من الكتب، إذ وصل مجموع إصدارته حتى الآن (13) إصداراً بين دراسة وتوثيق، إلا أنه، ونظراً لحجم الوثائق المجموعة، فإن كل فن من الفنون، بحاجة لدراسة معمقة، وهذه وظيفة الباحثين. أما بشأن إمكانية وصولهم للمادة، فنحن نعملُ على رقمنة هذا الأرشيف الضخم، وقد تم الشروع في تصميم نظام لإدارة هذه البيانات، وسيكون هناك موقع أرشيفي على الشبكة العنكبوتية، يتيح لمختلف الباحثين والدارسين وطلبة الجامعات، الوصول لكافة المواد الأرشيفية، والتنقل بين مختلف مواد بسهولة ويسر.



## ستة كتب جديدة في الثقافة الشعبية

أ. أشرف سعد نخلة - كاتب من مصر

صدر حديثاً خلال شهري يوليو ويوليو 2013م ستة كتب جديدة في الدراسات الشعبية وذلك بسلسلة الدراسات الشعبية وأطلس المأثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية وقد تنوعت رؤى موضوعات تلك الكتب بين فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل ودراسات في الأدب الشعبي وقاموس مصطلحات الموسيقى الشعبية والحرف الشعبية في مثلث حلايب بالإضافة إلى احتفالات الزواج بالفيوم وآخر تلك الكتب كان عن العلاج بالحجامة والكلي.



### فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل

تأليف / أماني الجندي

الناشر / سلسلة الدراسات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / شهر يوليو 2013 م

عرض / أشرف سعد - مصر

الفرجة هي مشاهدة كل ما هو غريب ومثير للفرجة<sup>1</sup> يجذب المتلقى ويشغله عما عداه وقدمت الأستاذة أماني الجندي كتابها (فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل)<sup>2</sup> مائتين صفحة من القطع المتوسط مكوناً من ثلاثة فصول اشتمل الفصل الأول منها على خصائص ثقافة الأطفال والفصل الثاني على الوسائط الثقافية للطفل والفصل الثالث والأخير خصته للدراسة الميدانية وتنتائجها مصحوباً بملحق للصور الخاصة بعرض لعرائس الأراجوز.

وثقافة الطفل هي جزء من ثقافة المجتمع تختص بالقيم والأعراف والتقاليد التي تساعد على تنشئة الأطفال في إطار من الرؤى الثقافية، وهناك وسائط رسمية تقوم بتثقيف الطفل مثل أجهزة الإعلام من إذاعة وتليفون ودور النشر التابعة للدولة وإنتاجها الثقافي، أما الوسائط غير الرسمية فيقصد بها ذلك الإنتاج الثقافي البعيد عن سلطة الدولة ويتمثل في

الأسرة والمسجد والنادي والروضة والمكتبة وجماعة الأقران وهذه الوسائط سواء رسمية أو غير رسمية تتخذ مجموعة من الوسائل لتثقيف الطفل منها: أدب الأطفال بشقيه الشفاهي والمدون الذي يتضمن:

• الحكايات الشعبية.

• أغاني الأطفال.

• قصص الأطفال.

• رواية القصة الشفهية.

وذلك من مصادرها (كتاب الطفل - جريدة الطفل - مجلة الطفل - سينما الطفل - الإذاعة - التليفزيون - المسرح - الحاسب الآلي)

وفنون الفرجة الشعبية هي فنون شاملة تتضافر في أدائها أشكال مختلفة من فنون الأداء من موسيقى ورقص وغناء وإنشاد أو سرد أو حكي لتجذب إليها عدداً كبيراً وتشبع حاجاتهم المختلفة كما تفرج عن همومهم ومتاعبهم<sup>3</sup>.

ومن فنون الفرجة الشعبية:

1 - خيال الظل:

وهو من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية التي عرفت في مصر ويعتمد على التقليد والتحاوير بين عدد من



## دراسات في الأدب الشعبي

تأليف د / إبراهيم عبد الحافظ

الناشر / سلسلة الدراسات الشعبية

بالحیئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / يونيو 2013م

الأدب الشعبي هو ذلك الإبداع الذي يحتوي مضامين فكرية تنطلق مما تكتنزه الجماعة من مفاهيم ورؤى وتصورات وقدم لنا الدكتور إبراهيم عبد الحافظ كتابه (دراسات في الأدب الشعبي)<sup>6</sup> في (554 صفحة) من القطع المتوسط مقسماً كتابه إلى قسمين رئيسيين: \* أولهما الدراسات النظرية التي أثبتت حول الأدب الشعبي وحدود ميدانه متناولاً مفهوم الأدب الشعبي والشعر الشفاهي ودراسات حول السيرة الهلالية في مصر في القرن العشرين ومناهج دراسة الحكاية الشعبية والأمثال الشعبية المرتبطة بالمهن والحرف التقليدية والتشبه بالطير في الأمثال الشعبية.

\* وثانيهما: الصياغة الشعبية للقصاص الديني المنظوم وقصاص السيرة الهلالية بين الرواية التقليدية والمستحدثة في دلتا مصر وأغاني السامر السيناوي في عصر العولمة ودراسة للحكاية الشعبية بواحة سيوة وختم دراساته الممتعة في القسم الثاني بدراسته عن إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية .

الأمثال الشعبية من أبرز أنواع الأدب الشعبي التي تعبر عن طبائع الناس وعاداتهم ومعتقداتهم وذلك لتغلغلها في معظم جوانب حياتهم<sup>7</sup>. وهناك عدد كبير من الأمثال الشعبية الخاصة ببعض الحرف والمهن التقليدية .

والمثل هو القول الذي لكثرة جريانه على ألسنة الناس اكتسب قيمة تعبيرية خاصة ولا يجدون أبغ منه ولا أوجز منه لوصف ما بأنفسهم والتعبير عن مرادهم . ومن الأمثال الشعبية ما تفرزه حكاية أو نكتة شعبية وهو عصارة تجارب وممارسات عديدة لجأت إليها بعض فئات الشعب، مثل:

الشخص بالحركة والإيماءة للتعبير عن معنى ما يقصد إيصاله للمتلقى<sup>4</sup>.

وأول من انتبه لهذا الفن (احمد تيمور باشا) ونصوص خيال الظل تسمى (بابات) وتشمل شخصيات ثابتة مثل شخصية المقدم والراوي وأنتشر خيال الظل في معظم الأقطار العربية في القرون الوسطى .

## 2 - الأراجوز

فن من الفنون الشعبية المصرية الترفيهية انتشر هذا الفن في الريف والمناطق الشعبية وكلمة أراجوز تعود إلى اللغة الفرعونية القديمة التي تطورت وأصبحت اللغة القبطية فيما بعد وكلمة إروجوس Erougos كلمة قبطية تعني حرفياً من يصنع كلاماً معيناً ومنها اشتقت كلمة أراجوز العامية المصرية<sup>5</sup>.

وهناك رأي آخر يقول إن أصل الكلمة تركي Karagoz - Hacivat (القره قوز أو الأرا أوز) ولكن هذا الفن موجود قبل الغزو العثماني لمصر (عام 1517) حيث ازدهر في أواخر العصر المملوكي (1250 - 1517) .

ويبدأ عرض الأراجوز بالغناء لجذب الجمهور يليه حوار فكاهي بين الأراجوز والملاهي وباقي شخصيات العرض وعروض الأراجوز مادة جاذبة للأطفال عن طريقها يمكن تقديم القيم والحكايات والفكاهات في أن واحد .

## 3 - صندوق الدنيا:

لا أحد يعرف تاريخ نشأته ولكن الثابت تاريخياً أن صندوق الدنيا ظهر قبل خيال الظل في الموالد الشعبية ويعتمد صندوق الدنيا على الصور المتحركة التي نراها خلف العدسات المتعددة ويقوم الراوي صاحب الصندوق بالشرح والتعليق على الصور ويتكون صندوق الدنيا من صندوق مفرغ من الخشب به عدد خمس عدسات وبكرة تلف عليها الصور وتدار باليد فتتحرك الصور خلال العدسات من عدسة إلى أخرى، والعدسة مكبرة وموضحة للصورة وعادة ما تكون الصور لشخصيات شعبية من أبطال السير الشعبية مثل أبطال السيرة الهلالية وسيف بن ذي يزن .



#### 1 - الخياط:

● الشاطرة تغزل برجل حمار والخابية تغلب النجار

● أجرة الخياط تحت إيده .

● اللي ما يعرفش يقيس ما يعرفش يفصل .

● قالوا للديه طرزي قالت خفة أيادي .

● اللي تعطيه وش يطلب بطانه .

#### 2 - الطباخ:

● لا كل من نفخ طبخ ولا كل من طبخ نفخ .

● الطهايه تكفى الفرح بوزه 8 .

● اللي تطبخه العمشى لجوزها يتعشى .

● أطبخي يا جارية كلف يا سيد .

● مفيش حلاوة من غير نار .

#### 3 - الخباز:

● إدي العيش لخبازه ولوياكل نصه .

● فانت عجيتها في الماجور وراحت تضرب في الطنبور

● الخبار شريك المحتسب<sup>9</sup> .

#### 4 - النجار:

● باب النجار مخلع .

● خرطة الخراط واد قلج مات

● لولا النقر والنشارة كانت النسوان أنعلمت النجارة<sup>10</sup> .

#### 5 - أمثال مرتبطة بالطير:

● هناك مجموعة كبيرة جداً من الأمثال الشعبية

تدور حول الطير مثل :

● أتبع اليوم يوديك الخراب .

● الغراب ما يخلفش صقر .

● إذا كان فيه خير ما كانش رماه الطير .

● الفرخ العريان يقابل السكين .

● أركب الديك وأنظر فين يوديك .

● ألف كركي في الجوما تعوض عصفور في الكف .

● اللي ما يعرف الصقريشويه .

● اللي يحاسب الطير ما يقنيهش .

● الكنكوت الفصيح من البيضة يصيح .

● اللي يزيع ما يخافش من العصفور .

● ابن الوز عوام .

● تموت الحداي وعينها في الصيد .

● الحداية ما ترميش كتاكيت .

● زى ولاد الحدايه لا يتاكلوا ولا يتلعب بيهم .

● عصفور في الأيد ولا عشر على الشجرة .



### قاموس مصطلحات الموسيقى الشعبية المصرية

تأليف دكتور / محمد عمران

الناشر / سلسلة الدراسات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / يوليو 2013م

الشعبي وهي ليست فقط التي تجري على ألسنة المبدعين المحترفين في تسيير أمور حرفتهم أو التي تصور خصوصية حياتهم المتصلة بعالم الموسيقى وأدواتها وإنما شمل مصطلحات متصلة بالآلات والأدوات وقواعد السلوك.

تمثل المصطلحات والتعابير الواردة في القاموس ثلاث مراحل في تاريخ الاستخدام والتداول أولهما مرحلة المصطلحات القديمة التي تدراس استخدامها في الحياة الموسيقية المعاصرة وثانيهما المصطلحات التي ما تزال ماثلة في الوجود والاستخدام وثالثهما المصطلحات المستحدثة من ظروف النشاط الموسيقي المعاصر وذلك ساهم في فهم التغير في التقاليد والأعراف المتصلة بالنشاط الموسيقي فيما يصوره المصطلح.

لوحظ أن الترتيب الأبجدي للمصطلحات لم يرد به حرف (الهاء) و(الطاء) لعدم وجود مصطلحات تبدأ بهذين الحرفين سوى ثلاثة مصطلحات بدأت بحرف الـ هاء وتم إدراجها تحت حرف الـ هاء وذلك لنطق العامة بحرف الـ هاء مثل الـ هاء.

1 - الألف :

● أبأ: آلة موسيقية من فصيلة آلات النفخ الموسيقية المعروفة باسم المزمار البلدي أو الصعيدي وهي أكبر آلات هذه الفصيلة وتتميز بصوت أقل حدة قياساً إلى حدة صوت باقي الآلات المزمار الأصغر حجماً.

الموسيقى الشعبية المصرية بوصفها صنفاً من صنوف الإبداع الشعبي المصري تعبر بدقة عن طبيعة الفكر و قدّم لنا الدكتور محمد عمران (قاموسه) في مصطلحات الموسيقى الشعبية<sup>11</sup> شارحاً كل مصطلح على حدة ليكشف لنا من خلاله عن فهمه للأشياء ورؤيته لها من خلال تأمل الفعل الموسيقي من زواياه المختلفة وهذا القاموس أكد من خلال مادته - أن الإبداع الموسيقي فعل تكاملي تفاعلي متنوع الألوان والصور حيث أن المعزوفات الموسيقية الشعبية عبارة عن خليط متضافر بين الآلات وأساليب الغناء الموجودة بحيث أنصهر في بوتقة واحدة في ظرف احتفالي (مولد طفل جديد - زفة عروس - عودة حاج من الحج - مولد شعبي) وهذا الظرف الاحتفالي له ملامحه وقواعده السلوكية المميزة له.

وقدّم لنا الدكتور محمد عمران كتابه هذا في (333 صفحة) من القطع المتوسط.

وقد احتوى القاموس على عدد (697) مصطلح من المصطلحات والتعابير الخاصة بالنشاط الموسيقي

✳️ ابن كار: تعبير دارج يعنى ابن مهنة ويستخدمه الموسيقيون المحترفون للإشارة إلى المحترفين من زملائهم سواء كانوا مغنين أو عازفين وجمعها (أبناء كار).

✳️ أبو عاجة: تسمية منتشرة في منطقة أسوان جنوب مصر تطلق على صنف من الغناء موضوعاته المدح والحب والغزل وألحان (أبو عاجة) تأتي في تكوينات بسيطة تتحرك في نطاق أجناس الجزع لمقام البياقي والرست ويكون الغناء فيه فردياً يعقبه ترديد جماعي للمقاطع اللحنية الرئيسية .

✳️ أجوج: تسمية يطلقها عازفو آلة الطنبورة القدامى في منطقة أسوان على الوتر الأول المشدود على آلة الطنبورة، وهو أحد الأوتار صوتاً .

✳️ أرغول: آلة نفخ موسيقية مجهزة من قصب الغاب تتكون من قصبتين متساويتين في الاتساع، ملتصقتين ومتوازيتين إحداهما أطول من الأخرى وتسمى زنان ويمكن تزويدها بوصلات إضافية أما القصبة القصيرة فقد فتح على صدرها ستة ثقوب في خط مستقيم وتعرف باسم البدال وفي مقدمة كل من القصبتين (الزنان والبدال) من أعلى ركبت ريشه مفردة من الغاب تحدثان الصوت إذا وضعهما العازف في فمه ونفخ .

✳️ أرغولجى: عازف الأرغول وخاصة العازف الماهر وتستخدم كلمة أرغولجى بهذا المعنى في دلتا مصر ولدى الموسيقيين الذين يعزفون على آلات النفخ الموسيقية المجهزة من قصب الغاب.

## 2 - الباء:

✳️ بحر: مصطلح شائع الاستخدام لدى عازفي الربابة في صعيد مصر ويعنى طول مطلق الوتر في آلة الربابة ويحدد البحر بدءاً من موضع إرتكاز الوتر على القنطرة إلى موضع الربطة أعلى محيط عامود الربابة.

✳️ بحه: خاصية توجد في بعض الأصوات البشرية وتأتي كحديثين عيب الصوت وجماله والبة ليست معياراً لجمال الصوت البشري ولكنها خاصية توجد في بعض الأصوات الجميلة فتزيدها جمالاً.

✳️ برمة: اسم شائع في واحة سيوة على رقصة محلية يؤديها الشباب في الأعراس والسمر وأهم ما يميزها أنها تقوم على تكوين دائرة (حلقة) من مجموعة من الراقصين تتحرك اتجاه عقارب الساعة أثناء الدوران ينحني كل راقص بجذعه إلى الأمام ويعيده إلى وضعه الطبيعي في حركات منتظمة مع تحريك اليدين إلى الأمام وإلى الخلف وتجرى رقصة البرمة على إيقاع سريع وشيق تصاحبه إحدى الأغنيات المحلية.

✳️ بوق (1): هو الجزء الأسطواني المتسع الذي ينتهي عليه أنبوب المزمار .

✳️ بوق (2): هو القمع المعدن المثبت في الطرف السفلى لآلة الطورماي (التورماي) وتسمى آلة المقرونة أحياناً وهذا البوق ينفخ فيه العازف .

## 3 - التاء:

✳️ تانى: مصطلح ذائع لدى المنشدين الدينيين ومغني الموال في دلتا مصر ويستخدمه المغني لتنبيه العازفين برغبته في إعادة (اللزمة) الموسيقية أو إعادة المقطع الغنائي بأكمله.

✳️ تبريزة: هي الزفة التي تقام للحجاج في الليلة التي تسبق يوم السفر إلى الحج وفيها يستقبل الحاج مودعيه وينشد المنشدون الأغاني المرتبطة بمناسبة الحج ولا تزال التبريزة تعرف بهذا المعنى في صعيد مصر.

✳️ ترتيل: تلاوة النصوص الدينية بقليل من التنغيم مع الميل بالأداء إلى إكساب التلاوة بعض صفات الوزن الإيقاعي ولا يستخدم مع الترتيل أية أدوات أو آلات موسيقية وخاصة في ترتيل القرآن الكريم .

✳️ ترومبيتا: هو الطبل المعروف في دلتا مصر باسم (النقرزان) ويوجد بإطار من النحاس أو الصاج بقطر 35 سم تقريباً وفيد يُشد الرقان الجليديان بواسطة سدادات معدنية ويضرب على رق الترومبيتا بزوج من العصي المبروم المجهزين من الزان وينتشر استخدام الترومبيتا في فرق الموسيقى النحاسية (فرقة حسب الله) المشهورة وجوقة القراقوز وأرجع البعض أسمها إلى الأصل ترمبوتو Terreboto.





### الحرف الشعبية في مثلث حلايب

تأليف / مجموعة من الباحثين

الناشر / أطلس المأثورات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

تاريخ النشر / شهر يونيو 2013م

والمساحة المنزرعة فيه 82 فدان ويوجد عدة أخوار في مثلث حلايب منها خور القلاوه، وخور حلايب، وخور الصومعة، وخور شاب الشالين، وخور أبو مدفع، وخور أبو حطب، وخور الجرفات.

الفصل الثاني خصه الباحثون عن سكان مثلث حلايب وشملت قبائل البجاه التي تشمل العبايده والبشارية.

أما الفصل الثالث عن حرفة الرعي وتكثر النباتات في المنطقة لتساقط الأمطار الغزيرة ابتداء من أواخر شهر أكتوبر حتى شهر فبراير وتختضر الأشجار وتلبث الأرض الكأ.

1 - وأهم النباتات التي تظهر بعد موسم الأمطار:

البسلاء، العمابين، الحماض، العتر، الفجاعاية، وتكثر أشجار الأراك الذي يستخرج منه السواك وأشجار الهيجليج.

2 - أنواع الأبل:

هناك سلالات كثيرة من الأبل تختلف وتلبين باختلاف مواطنها الأصلية من جهة اللون فمنها الأبيض ويطلق عليها الجمال الحرة أو مولده ومنها الأحمر ويطلق عليها الجمال البدوية وأهم أنواع الأبل:

● الأتمن: جمل بشاري طيب يتواجد في وادي أراو ويتحمل الجوع والعطش.

حلايب جزء عزيز على جمهورية مصر العربية يقوم أغلب سكانه برعي الحيوانات وقدم لنا الباحثون رسدا لحرفة الرعي في هذا المكان المتميز عن طريق التعريف بطبيعتها والعاملين بها وثقاليدهم والحيوانات التي يتم رعيها والنباتات والأعشاب التي يهتم الراعي بأن تكون ضمن كالأ ماشيته.

ورصد الكتاب مهارتين من أكثر المهارات الموجودة بهذه المنطقة ويرتبطان ارتباطاً وثيقاً بها وهما الموسم وقص الأكر بها يحملان من خبرة حيائية فرية ولادرة الوجود في أماكن أخرى وقدم لكتاب «الحرف الشعبية في مثلث حلايب»<sup>12</sup> الأستاذ / هشام عبد العزيز المدير العام لسلسلة أطلس المأثورات الشعبية .

الفصل الأول تناول السمات الجغرافية لمنطقة حلايب حيث يسمى الثلاث مناطق (حلايب وشالين وأبورماد) المثلث وتقدر مساحة المثلث بحوالي (18000 كم<sup>2</sup>) بكثافة سكانية أقل من فرد / 2 كم،

\* هيبث : جمل هيبث يعرف من وقفته وهو متوسط الحجم وهادئ.

\* عريرى : جمل لا يتحمل الجوع ولا العطش.

\* أبل الرشايده : تأتي من دارفور بالسودان ومنها البناكير والعناقى والكلايواب وهو جمل سريع جداً حتى أنهم يطلقون عليه الأكسبريس تشبيهاً بسرعة القطار.

### 3 - مهارات مرتبطة بالرعي

\* الوسم : تجري العادة لدى القبائل البدوية بأن تتخذ كل قبيلة علامة معينة تسم بها حيواناتها وبخاصة الأبل والهدف من ذلك هو سهولة التعرف على الأبل المملوكة للقبيلة في حالة اختلاطها بعضها مع بعض في المراعي.

\* أهمية الوسم : وسيلة متعارف عليها لتمييز ما تملكه كل قبيلة عن غيرها .

\* تقوم بوظيفة اجتماعية حيث يتخذ شعاراً للقبيلة ودليلاً على وحدة النسب والقرباة فأفراد القبيلة أو العشيرة الواحدة يمكنهم التعرف على بعضهم في دروب الصحراء من خلال هذه الوسوم دون معرفة سابقة .

\* تقوم عملية الوسم بوظيفة قانونية حيث جرت أعرافهم على اعتباره وسيلة من وسائل إثبات الملكية فهو يعرفهم على السارقين والمهريين .

\* ويتم الوسم في أحد الفخذين أو على الرقبة ويفضل أخذ الأبل لأنه موقع صلب قليل الألم.

### 4 - قص الأثر :

هو التعرف على صفات البشر أو الحيوانات من الأثر الذى تركته على الرمال وقد برع البدو براعة تامة في هذا الفن لدرجة أذهلت كل من اتصل بهم عن قرب استطاع أن يتعرف على مدى مهارتهم في هذا المجال ، وقد ذكر في ذلك المجال ما يُعد من المستحيلات مثل قدرتهم على تمييز قدم الرجل عن قدم المرأة واليكر، عن الثيب، والشيخ والشاب، والأعمى والبصير، وتفرد العرب بشكل عام والبدو بشكل خاص بهذا العلم دون غيرهم من الأمم ، وقد حظيت مهارة قص الأثر<sup>13</sup>

باهتمام المؤرخين مثل ما أورده المسعودي في كتابه «مروج الذهب» حيث يقول «والقيافة لبني مدلج وأحياء مرين نزارين معد ، كما كان من فعل بني نزار الأربعة في مسيرهم نحو الأفعى الجرهمى ووصفهم للجمل الشارد حين قال أحدهم أنه أعور وقال آخر أنه أزور وهكذا وصفوه دون أن يروه وهكذا كان أهل القيافة»<sup>14</sup> .

### قصاص الأثر

تتوفر في القوائم بمزاولة قص الأثر بعض المهارات والإمكانات الشخصية التي تؤهله للقيام بمهمته فهو يعتمد على الفطنة ودقة الملاحظة والذكاء الفطري والموهبة المكتسبة والخبرة والمتابعة المستمرة التي تبدأ منذ الصغر وحس لا يخطئ، وقصاصو الأثر يحتلون مكانة عالية في البادية لما يقدمونه من دور كبير في استقرار المجتمع البدوي من خلال الكشف عن أي عمل تخريبى قد يلطخ فاعلة سمعه العشيرة .

وختم الباحثون مؤلفهم القيم بالفصل الرابع والأخير وأعقبوه بملحق من الصور لبعض النباتات والحيوانات الموجودة بالمنطقة .

### المظاهر الثقافية لاحتفالية الزواج بالفيوم

تأليف / أحمد فاروق السيد عثمان

الناشر / سلسلة أطلس المأثورات الشعبية

بالحیئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / يوليو 2013

ينطوي موضوع الزواج على العديد من المظاهر المرتبطة بالعادات والتقاليد والمعتقدات وما يمارس به من طقوس تعرف بالملامح الثقافية للمجتمع الموجودة فيه، والوقوف على المادة الفولكلورية الخاصة بعادات الزواج في الفيوم كان هدف بحث الأستاذ أحمد فاروق السيد، مقدماً لنا أطروحته التي نال عنها درجة الماجستير بعنوان (المظاهر الثقافية لاحتفالية الزواج بالفيوم)<sup>15</sup> وذلك في (152 صفحة) من القطع المتوسط وذلك في ثلاثة فصول الأول شمل مجتمع الدراسة والفصل الثانى خصصه للعادات والتقاليد الخاصة



يا مقعدوريش نعام

يا مسندو قلبى

لمو حماهر البلد

والسمن من عندى

علشان يقولو

دخل عيان طلع جندى<sup>17</sup>:

وأغنية أخرى من أغاني الزواج :

قولوا معانا مبروك

قولوا معانا مبروك

هنوعريس الليلة

إحنا جينا نحيوك

خيال وحاذق كحيله

قولوا معانا مبروك

هنوالعريس الليلة

أحنا جينا نحيوك

وأغنية أخرى تقول :

يا قمر

يا قمر يادى العروسة

بالزواج فى الفيوم فهناك أشكال متعددة للزواج فى مجتمع الدراسة منها.

• زواج أبناء العمومة .

• الزواج التبادلي فعندما يتزوج رجل من عائلة غير عائلته يزوج أخيه لأحد أقارب زوجته .

• زواج أبناء الخثولة ففي حالة عدم وجود ابنة العم المناسبة يمكن للشباب أن يرتبط بابنة خاله .

الزواج من غير الأقارب حيث شهدت السنوات الأخيرة زواج أبناء القبيلة من قبائل أخرى والسبب فى ذلك :

• انتشار التعليم

• الاستقلال المالى للشباب

• الهجرة والسفر للخارج

• انتشار وسائل الاتصال الجماهيرى - إذاعة - تليفزيون - فضائيات.

وهناك نصوص إبداعية كثيرة تعتبر من الفنون القولية المرتبطة بعادات الزواج فى الفيوم منها :

قالو جيبك عى<sup>18</sup>

قلت هاتوه عندى

هيا هلال يا أهل العريس

يا قمريا أهل العروسة

يا هلال يا أهل العريس

شوق العروسة لا يسالها بدلي

والعريس لا يس له جيب

أشهدوا يا أهل المحبة

على العروسة ويا العريس

وبعد الفصل الثاني الخاص بعادات الزواج وتقاليد  
بمحافظة الفيوم قدم الأستاذ أحمد فاروق ملاحق  
الدراسة وهى عبارة عن الأغاني الشعبية الخاصة بالحنة  
ومراسم الزواج وكذلك ملحق عن الأمثال الشعبية التي  
تقال حول الزواج والخطوبة وختم كتابه بذلك .

### العلاج بالحجامة والكي

دراسة ميدانية في بعض مجتمعات

محافظة الإسماعيلية

تأليف / سامح محمد شوقي صالح

الناشر / أطلس المأثورات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / شهر يونيه 2013

تحفل الممارسات العلاجية الشعبية على العديد  
من الممارسات التي تمثل جزءاً عزيزاً من ثقافة  
المصريين وتعتبر الحجامة والكي إحدى طرق العلاج  
التي يلجأ إليها الأفراد لمداواة مرضاهم وهاتيان  
الطريقتان من طرق العلاج هما جزء من المعارف  
الشعبية . ومازال كثير من أفراد المجتمع المصري  
يتعاملون مع هذا النوع من العلاج حتى الآن لمواجهة  
مشاكلهم الصحية وقدم لنا الأستاذ (سامح محمد  
شوقي صالح ) كتابه (العلاج بالحجامة والكي)<sup>18</sup>  
في (254 صفحة ) من القطع المتوسط متناولاً عبر  
فصوله الأربعة، تعريف الحجامة وتاريخها وعلاقتها  
بالمعتقدات الشعبية في الفصل الأول، ثم العلاج

بالحجامة في الفصل الثاني، والفصل الثالث العلاج  
بالكي، ثم ختم كتابه القيم بالفصل الرابع والأخير عن  
العوامل المؤثرة في العلاج تلاه بقائمة المراجع العربية  
والأجنبية التي استعان بها في دراسته .

### 1 - الحجامة :

يشير التراث النظري حول الحجامة من مصادرها  
التاريخية أن القدماء المصريين هم أول من استعملوا  
العلاج الطبي بالحجامة وتؤكد ذلك بردية أيبيرس  
Eberes الشهيرة وتوجد رسوم للعلاج بالحجامة في  
معبد كوم أمبو بأسوان جنوب القاهرة .

أهم القواعد التي يجب أن يلتزم بها الحجامون :

\* لا يحجم المريض وهو واقف أو على كرسي ليس له  
جوانب لكي يحمى المريض من السقوط على الأرض  
لأنه قد يغمى عليه وقت الحجامة .

\* لا يحجم الجلد الذي يحتوى على دمامل وأمراض  
جلدية معدية أو التهاب جلدي .

\* لا يحجم الموضع الذي لا يكون فيه عضلات مرنة .

\* لا يحجم الموضع الذي تكثرفيه الأوردة والشرابين  
البارزة مثل ظهر اليدين والقدمين مع الأشخاص  
ضعيفى البنية .

\* لا تحجم المرأة الحامل في أسفل البطن وعلى الثديين  
ومنطقة الصدر خصوصاً في الأشهر الثلاثة الأولى  
ويمكن استخدامها للحائض بجرعة صغيرة .

\* ينبغي أن تكون الحجامة دائماً مزدوجة قدر الإمكان  
كلا القدمين وكلا اليدين وعلى جانبي العمود الفقري  
حسب الحالة من الأمام والخلف في بعض الحالات  
\* تجنب الحجامة في الأيام الشديدة البرودة .

\* تجنب الحجامة للإنسان المصاب بالرشح أو البرد  
ودرجة حرارته عالية .

\* تجنب الحجامة على أربطة المفاصل الممزقة .

\* تجنب الحجامة على الركبة المصابة بالماء ولتكن  
الحجامة بجوارها وكذلك الدوالي .





❖ عدم إجراء الحجامة فوق العظام مباشرة أو عروق الدم الكبيرة .

2- الكى :

أما الكى فهو إحراق الجلد بحديدة والكىة هى موضع الكى وقد عرف الكى كعمارة علاجية من قديم الزمان وقد استخدمه الإغريق على نطاق واسع طبياً لتطبيق نظريتهم في الأخلاط والأمزجة وجاء العرب فطوروا أدواته، والكى من الأساليب العلاجية التي لا غنى عنها في الطب الحديث في كافة التخصصات الجراحية وإن كانت تستخدم آلات معقدة لتحقيق ذلك<sup>19</sup> واستخدم الكى عند البدو لعلاج أوجاع المفاصل المزمن وبعد البتر كانوا يستخدمون الكى لأن النار تقاوم عوامل الفساد.

أدوات الكى الشعبي وكيفية أجزائه ؟

أدوات العلاج بالكى يصنعها المعالج بنفسه وهى عبارة عن :

❖ مسمار من الحديد بمقاسات مختلفة ويوضع عازل في نهايته لعزله عن الحرارة بتركيب قطعة من الخشب في نهاية المسمار ويكون المسمار بطول 50 سم تقريباً .

❖ يوضع على النار حتى يحمر لونه .

❖ تجنب الحجامة بعد الأكل مباشرة ولكن على الأقل ساعتين .

❖ تجنب الحجامة بأكثر من كأس واحد ولن يعاني من انخفاض ضغط الدم وعدم الحجامة على الفقرات القطنية لأنها تتسبب في انخفاض ضغط الدم بسرعة .

❖ تجنب الحجامة لمن بدأ في الغسيل الكلوي وتجنب الحجامة لمرضى السكري شتى أنواع ولا تستخدم مع الشخص المصاب بالتميمية حادة .

❖ تجنب الحجامة للمريض بأورام خبيثة في المراحل الأخيرة منها .

❖ تجنب الحجامة لمن تبرع بالدم إلا بعد يومين أو ثلاثة .

❖ تجنب الحجامة لكبار السن والأطفال دون سن البلوغ إلا أن يكون الشفط قليلاً .

❖ لا تستخدم طرق الحجامة للمريض المصاب بالحروق والجروح كذلك المصاب بالزائدة الدودية .

❖ لا تستخدم طرق الحجامة للمريض بمشاكل عضوية في القلب مثل أمراض الصمامات وذلك لتغيير الحجامة لدرجة تدفق الدم .

❖ لا تستخدم الحجامة لمرضى الأوعية الدموية مثل التخثرات .

والممارسات العلاجية الشعبية تحفل بالعديد من الممارسات وهى جزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية التي لن تنتهي أبداً .

\* يوضع المسمار الساخن للاحمرار على الجلد مع ضغطة خفيفة على الجلد لمدة ثمانية واحدة .  
\* يمكن وضع مرهم حروق على موضع الكي أو زيت خروع .

## الهوامش

- الموسيقى الشعبية المصرية - سلسلة الدراسات الشعبية - إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - عدد (155) - القاهرة يوليو 2013 م .
- 12 - مجموعة باحثين - الحرف الشعبية في مثلث حلايب - إصدار أطلس المآثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - القاهرة يوليو 2013 م .
- 13 - جاء في لسان العرب لابن منظور : الأثر بقية الشئ والجمع آثار وأثور وخرجت في أثره ، والأثر سمة في باطن خف البعير يقتفى بها أثره .
- 14 - على بن حسين المسعودي - مروج الذهب ومعادن الجوهر - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - المكتبة العصرية - بيروت - لبنان 1997 م
- 15 - أحمد قاروق السيد عثمان - المظاهر الثقافية لاحترافية الزواج بالفيوم - إصدار أطلس المآثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - القاهرة يوليو 2013 م .
- 16 - عيسى : كلمة عامية مصرية بمعنى حبيبي أصابه المرض .
- 17 - تم الجمع من قرية المحمودية - مركز أطسا بمحافظة الفيوم تاريخ الجمع 17/10/2009 بواسطة الأخيارى على الشيمي - الجامع أحمد فاروق
- 18 - سامح محمد شوقي صالح - العلاج بالحجامة والكي - دراسة ميدانية في بعض مجتمعات محافظة الإسماعيلية - إصدار أطلس المآثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - القاهرة يونيو 2013 م .
- 19 - أبو القاسم خلف بن عباس الزهاوى - التصريف عن من عجز عن التأليف - جزء أول - طبعة مصورة ن مطبعة بولاق - ب . ت .

## الصور

\* الصور من الكاتب .

- 1 - د / احمد أبو زيد - فنون الفرجة الشعبية - مجلة غير دورية صادرة عن المركز القومي للمسرح والموسيقى - العدد الأول - ص 8 - القاهرة 2002 م .
- 2 - امانى الجندي - فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل - سلسلة الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - القاهرة يوليو 2013 م .
- 3 - على الراعى - فنون الفرجة الشعبية - مجلة الهلال - إصدار دار الهلال - ص 82 - عدد (248) - القاهرة 1971 م .
- 4 - إبراهيم حماده - خيال الظل وتمثليات ابن داتيل - المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - الطبعة الأولى - ص 8 - ب . ت .
- 5 - امانى الجندي - فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل - سلسلة الدراسات الشعبية - مرجع سابق .
- 6 - د / إبراهيم عبد الحافظ - دراسات في الأدب الشعبى - سلسلة الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - عدد (156) - القاهرة يوليو 2013 م
- 7 - د / إبراهيم عبد الحافظ - دراسات في الأدب الشعبى - ص 153 - مرجع سابق .
- 8 - المقصود بمثل ( الطهاية تكفى الفرخ بوزة ) : أن السيدة المتمرسه في الطهى تستطيع بمهارتها أن تقوم بتوفير الطعام اللازم للأشخاص الموجودون بالفرخ من وزه واحدة لديها .
- 9 - المقصود بمثل ( الخباز شريك المحتسب ) : المحتسب هنا هو شخص كان يقوم بجمع الجباية من الناس ( الضرائب ) لذلك وصف الخباز لأهمية مهنته بأنه شريك المحتسب نفسه .
- 10 - إبراهيم أحمد شعلان - موسوعة الأمثال الشعبية المصرية - دار الأفاق العربية - الطبعة الأولى - ص 15 - الجزء الرابع - القاهرة 1999 م
- 11 - د / محمد عمران - قاموس مصطلحات